Viktor Lazarev

originile renaşterii italiene – trecento



Editura Meridiane

Viktor Lazarev



originile renaşterii italiene – trecento

Vol. II

Traducere de
VASILE FLOREA



630971
B.C.U. IASI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1984

Scanned with CamScanner

V. PICTURA DIN TRECENTO

Specificul arhitecturii gotice italiene a determinat în mare măsură ampla răspîndire, în secolul al XIV-lea, a picturii murale[254]. În edificiile gotice din nordul Europei, peretele ca atare aproape că lipsea. Dominant era scheletul structiv, „sistemul traforat“ fiind întemeiat pe folosirea foarte răspîndită a arcadelor înalte, a registrelor de triforii și a ferestrelor imense. Într-o oarecare măsură, vitraliile înlocuiau fresca, aceasta neputînd fi folosită din cauza lipsei unor suprafețe întinse de zid. În construcțiile italiene ale secolului al XIV-lea, aceste suprafețe există din abundență, oferindu-i pictorului vaste spații pentru compoziții monumentale (il. 142). Astfel că puteau fi împodobite cu fresce și plinurile dintre elementele portante, și pandantivii, și bolțile și cupolele. Păstrarea legăturii de succesiune cu tradițiile arhitecturii romanice și protorenascentiste asigura spațiul suficient pentru pictura murală chiar și în construcțiile cele mai „gotice“ din punct de vedere stilistic. De aceea, fresca a devenit atît de populară în epoca trecento-ului, după ea orientîndu-se și pictura de șevalet și de ea fiind strîns legate căutările unui nou stil monumental. În această privință, la fel ca și sub aspectul pur tehnic, picturile murale din secolul al XIV-lea au pregătit terenul pentru fresca quattrocento-ului. Dar de aceasta din urmă se deosebește radical prin dominația elementelor alegorice și didacticiste.

Scanned with CamScanner

Principalul scop al acestor fresce se reducea la a-l instrui pe privitor, la a întări în el credința, la a-i trezi sentimentul cetățenesc. Scenele din sfînta scriptură erau menite să le înfățișeze oamenilor viața și faptele sfinților; alegoriile trebuiau să-i îndrume pe privitori pe calea cea dreaptă; ilustrațiile cronicilor trebuiau să le călească spiritul civic. În acest fel, frescele din trecento îl învățau și-l educau pe privitor în sensul voit de biserică și de comună.

Studiind pictura italiană a secolului al XIV-lea, ai de-a face mai ales cu opere de șevalet păstrate în muzee. Din această cauză apare subestimarea, atît de des întîlnită la criticii moderni, a frescei din trecento. Acestor fresce nu numai că li se acordă un rol secundar, dar ele mai și sînt tratate asemenea tablourilor de șevalet, întrucît sînt sustrase în mod arbitrar din ansamblul decorativ din care au făcut cîndva parte și sînt privite ca imagini de sine stătătoare, izolate de sistemul arhitectural și iconografic originar. Adesea, o asemenea abordare se explică prin caracterul fragmentar în care au ajuns pînă la noi ciclurile de fresce din trecento. Cel mai adesea, însă, această subestimare a picturii monumentale este dictată de faptul că din secolul al XIV-lea s-au păstrat relativ puține fresce, în timp ce din aceeași epocă ne-a parvenit o imensă cantitate de tablouri.

Noțiunea de „tablou“ nu este cu totul compatibilă cu pictura de șevalet din trecento. Ca și înainte, icoana determină în multe privințe structura imaginii artistice. Deși iconografia capătă o tratare foarte liberă și vechile tipuri își pierd oarecum caracterul canonic, ele continuă totuși să domine conștiința creatoare a artistului care numai cu mare greutate depășește tradiția rutinară. Trecento este o epocă de luptă între icoana propriu-zisă și tablou. Orientarea spre pictura de șevalet se accentuează tot mai mult, ducînd la transformarea treptată a icoanei în tablou. Dar acest proces nu se încheie în secolul al XIV-lea. Orice lucrare a unui artist trecentist prezintă și o tentă artizanală, ceea ce se simte în ornamentul perlat 6

al fondului aurit, în decorația reliefată a veșmintelor, și în persistarea unor ecouri din siluetele aproape grafice specifice icoanelor, în caracterul „standardizat" al procedeelor compoziționale, iar uneori și în repetarea monotonă a tipurilor. Toate acestea împiedică individualizarea mijloacelor artistice de expresie și depășirea caracterului de icoană. De menționat că aproape toate icoanele trecentiste ce se păstrează astăzi în muzee nu constituie tablouri de sine stătătoare, ci sînt părțile disparate ale unor polipticuri dezmembrate. Ele au devenit „tablouri" numai din momentul separării lor artificiale din sistemul riguros gîndit al polipticului care se distingea printr-o integritate ideatică asemănătoare cu aceea a monumentelor funerare trecentiste. Și întrucît polipticul era o imagine de altar, caracterul de icoană trebuia să se facă bine simțit în fiecare articulație a lui, fie aceasta compoziția centrală, fie mica scenă din viața sfîntului, ce împodobea predela. Dar oricît de puternic s-ar fi manifestat aspectul de icoană, el nu mai era în stare să împiedice creșterea tendințelor contrare lui — adică afirmarea sentimentelor individuale, interesul față de lumea reală.

Pictura trecento-ului ne seduce printr-o deosebită puritate, prin naivitatea și prospețimea receptării vieții. În limbajul lui „primitiv", artistul își exprimă în mod excelent gîndurile și sentimentele. El nu forțează posibilitățile de expresie ale formei, nu-și propune sarcini care să-i depășească forțele. Calm, fără precauții exagerate, el își urmează drumul, convins de seriozitatea meseriei pe care o practică. Profilul acestui artist din trecento a fost sesizat cu finețe de către Anatole France, cînd a pus în gura unuia dintre personajele sale cuvintele: „Pentru a-i proslăvi cum se cuvine pe acești oameni, care au lucrat cu atîta osîrdie de pe vremea lui Cimabue pînă în epoca lui Masaccio, aș vrea ca lauda mea să fie modestă și exactă. Ei trebuie transferați cu gîndul în ambianța atelierului, în care trăiau ca meșteșugari. Închipuindu-ni-i la lucru, putem să apreciem mai bine spon-

taneitatea şi geniul lor. Ei erau nişte oameni ignoranţi şi aspri. Citeau şi vedeau puţin. Dealurile din jurul Florenţei le limitau orizonturile vizuale şi spirituale. Ei îşi cunoşteau doar propriul oraş, sfînta scriptură şi cîteva fragmente din sculptura antică pe care le studiau şi le dezmierdau cu drag... Cel mai mult îi preocupa folosirea celor mai bune reţete. Atenţia lor era concentrată asupra pregătirii lacurilor şi frecării temeinice a culorilor. Cine lipea pînza pe panoul de lemn pentru a feri pictura de încovoierea lemnului, acela trecea drept un vrăjitor. Fiecare artist îşi avea reţetele şi formulele lui, păstrate în mare secret... Erau vremuri fericite cînd nimeni nu se gîndea la originalitatea spre care noi astăzi aspirăm cu atîta sete. Ucenicul se străduia să lucreze ca maestrul său; singura lui dorinţă era să semene cu acesta şi dacă se deosebea totuşi de alţii, aceasta se întîmpla fără voia lui. Toţi lucrau nu pentru glorie, ci pentru a-şi asigura existenţa. Setea de nemurire nu le tulbura liniştea. Ei nu cunoşteau trecutul şi nu se gîndeau la viitor, nu visau la ceva irealizabil. Toate forţele şi le concentrau pentru a face lucruri bune. Fiind naivi, se înşelau rar şi descopereau adevărul pe care noi nu-l vedem din cauza intelectului nostru"[255].

Adesea, artiştii secolului al XIV-lea sînt numiţi giottişti. Există o doză de adevăr în această apreciere pentru că influenţa lui Giotto asupra artiştilor din trecento a fost într-adevăr foarte puternică. Giotto a creat acel sistem de gîndire picturală care a devenit punctul de pornire al mai tuturor căutărilor creatoare de mai tîrziu. De la el pornesc fire nevăzute spre toate şcolile de pictură ale Italiei. Dar asta nu ne dă totuşi dreptul să folosim fără nici un fel de reţinere termenul de „giottişti". Această noţiune, aplicată întregii picturi din trecento, duce la deformarea perspectivei istorice[256]. Ea sărăceşte şi schematizează procesul artistic viu reducîndu-l la un singur plan. În secolul al XIV-lea au lucrat numeroşi giottişti, adică imitatori ai marelui maestru, fără ca lor să le revină rolul principal. Neînţelegînd esenţa artei lui

8

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Giotto, aceştia şi-au însuşit procedeele pur exterioare şi nu metoda creatoare a acestuia. Or, în acest fel, ei au devenit foarte repede giottişti, adică nişte epigoni fără vlagă. Creaţia giottiştilor, a tuturor acestor nenumăraţi Niccolò di Pietro, Gerini, Lorenzo di Niccolò Gerini, Bicci di Lorenzo, ne înăţişează tabloul dezolant al declinului care vădeşte o ciudată încremenire a picturii în formulele academismului trecentist. Dar concomitent cu asemenea artişti eclectici, în secolul al XIV-lea lucrează şi mulţi artişti mai talentaţi. Chiar dacă şi aceştia pornesc de la Giotto, ei nu se mulţumesc cu imitarea lui oarbă. Dimpotrivă, îşi pun probleme noi, îmbogăţesc limbajul artei, se îndreaptă spre studierea naturii, făcînd observaţii pe viu. Acestei categorii îi aparţin Maso, fraţii Lorenzetti, Vitale da Bologna, Tommaso da Modena, Altichiero. În sfîrşit, în secolul al XIV-lea mai lucrează un mare grup de artişti (Maestrul sf. Cecilia, Pacino di Bonaguida, Jacopo del Casentino, numeroşi reprezentanţi ai şcolii din Rimini, Giusto di Menabuoi, ş.a.) care nu se înrudesc atît cu Giotto, cît cu tradiţiile artei de pînă la Giotto. În creaţia acestora se păstrează multe reminiscenţe romanice, uneori lucrările lor prezintă o anumită asemănare cu operele lui Cavallini şi cu ale adepţilor lui. Aceşti artişti nu pot fi consideraţi giottişti, ei rămînînd aproape cu totul în afara influenţei lui Giotto.

Împotriva unei accepţiuni prea largi a termenului de „giottist" pledează şi caracterul general al picurii trecentiste. În aceasta, goticul joacă un rol atît de însemnat încît tradiţiile giotteşti se văd înlocuite cu totul de cele gotice. Arta lui Giotto fusese opusă celei gotice, ea fiind ultima verigă a culturii protorenascentiste. Arta majorităţii pictorilor din trecento (mai cu seamă a celor sienezi şi lombarzi) constituie în felul ei o reacţie gotică la reforma promovată de Giotto. Această revenire gotică atinge apogeul la sfîrşitul secolului al XIV-lea şi la începutul celui următor, cînd lucrează maeştri ca Lorenzo Monaco, Giovanni dal Ponte, Parri Spinelli, Giovannino de'Grassi, Michelino

Scanned with CamScanner

da Besozzo, Stefano da Verona. O opoziție față de arta lui Giotto desciftrăm și în opera tîrzie a lui Duccio și a lui Simone Martini. Este adevărat, influența artei lui Giotto contractează tot timpul o mai amplă răspîndire a formelor gotice. Din ciocnirea și lupta curentelor giottești, progiottești și gotice, ia naștere o mare varietate de școli și direcții artistice. Se poate ca faptul că școala florentină de pictură n-a promovat în secolul al XIV-lea nici un maestru comparabil cu Simone Martini, cu Ambrogio Lorenzetti sau cu Altichiero, să fie cea mai bună dovadă a profundei crize prin care trecea sistemul pictural al lui Giotto, care, de-a lungul secolului al XIV-lea, a degenerat treptat într-o doctrină academistă. Numai Masaccio avea să simtă și să înțeleagă, în ciuda nenumăratelor stratificări trecentiste, toată înalta originalitate a marii picturi a lui Giotto. Dar acest moment avea să însemne deja începutul unei noi epoci în care realismul Renașterii avea să întrerupă nu numai linia de dezvoltare giottesco-trecentistă, ci și pe cea gotică, și în care moștenirea artiștilor protorenascentiști era pentru prima oară prețuită cu adevărat și folosită ca atare.

Dintre școlile de pictură din trecento, cea mai atrăgătoare este cea sieneză. Pictura sieneză este foarte poetică. Artiștii din această școală au un subtil simț al culorii căreia îi sesizează încărcătura emoțională. Totodată, ei sînt mari maeștri ai liniei care în mîna lor devine suplă și docilă. Ei se pasionează pentru elegantele construcții ornamentale, țesute parcă din subțiri fire de păianjen și din mici puncte ca mărgelele. Arta lor gingașă, visătoare este marcată de o notă de sentimentalism. Moștenirea bizantină dobîndește în ea o duioșie nemaiîntîlnită, în timp ce goticul își pierde din caracterul său rațional.

Siena — această „l'amorosa madre di dolcezza" (iubitoare mamă a gingășiei)[257] — a fost o străveche citadelă a ghibellinilor. Vechile familii aristocratice de origine longobardă și francă au jucat, aici, totdeauna, un rol excepțional de mare. Ele n-au fost exterminate fizic, ca la Florența, 10

ceea ce le-a permis să-și exercite influența chiar atunci cînd și-au pierdut puterea politică. Rafinata lor cultură cavalerească avea o atracție irezistibilă și asupra guvernului guelf al „celor nouă" și a micilor meșteșugari, ale căror elemente mai radicale erau unite în partidele politice denumite *„riformatori"* și *„monte del popolo"*. Această cultură cavalerească a dat tonul de-a lungul întregului secol al XIV-lea și, într-o bună parte, al secolului următor. Și cu toate că istoria Sienei abundă în răsturnări fără sfîrșit, ce-i dădeau unui cronicar italian motive s-o caracterizeze ca *„guazzabuglio di republiche"* (republică a harababurii)[258], deși pătura marilor negustori n-a încetat niciodată să lupte pentru putere cu pătura mijlocie, micii meseriași n-au încetat să se ciondănească cu meșteșugarii mai bogați, oamenii simpli în general cu aristocrații, iar aceștia între ei; deși nimeni nu ar fi putut împăca familia Tolomei cu familia Salimbeni, „partidul celor nouă" (*noveschi*) cu „partidul celor doisprezece (*dodiceschi*) și amîndouă aceste partide cu partidul „reformatorilor", cu toate acestea, deci, cultura cavalerească n-a fost întreruptă niciodată la Siena. Înfocați, entuziasmîndu-se ușor, foarte sensibili de felul lor, sienezii au manifestat mult atașament față de propriul trecut, nehotărîndu-se multă vreme să-l sacrifice nici măcar în quattrocento, cînd Renașterea bătea deja insistent la poarta orașului lor.

Această viabilitate a tradițiilor feudale explică multe lucruri din istoria Sienei. Ea motivează atracția ce o au locuitorii ei pentru Franța, înclinația spre misticism, îndelungata opoziție față de studiile umaniste. Negustorii sienezi întrețineau relații comerciale active cu Parisul, cu Montpellier, cu Marsilia, de unde aduceau mode și obiceiuri franțuzești, cistercienii francezi avîndu-și mînăstirea lor aproape de Siena, la San Galgano. La Siena s-au bucurat totdeauna de o mare popularitate scriitorii francezi, mai ales poeții provensali. Sienezii au reacționat cu solicitudine la toate inovațiile artei gotice ale cărei opere le colecționau bucuroși. Scriitorii lor religioși își stilizau ima-

ginile în spirit cavaleresc, transferînd asupra sfinților relația de curtoazie a vieții de toate zilele. În nici un alt oraș al Toscanei, misticismul n-a căpătat o răspîndire atît de mare ca la Siena. Giovanni Colombini, Caterina da Siena, Bernardino Albizecchi strîngeau cu predicile lor mari mulțimi de oameni, trezind în ei sentimente de exaltare. Ei știau să se folosească de comparații poetice, știau să redea în cuvinte meșteșugite imagini mișcătoare prin blîndețea și gingășia lor, pe care artiștii le transpuneau apoi cu mijloace picturale, realizînd o cantitate uriașă de icoane cu imagini de sfinți și cu chipul Fecioarei. Madona constituie tema centrală a întregii arte sieneze, fiind considerată nu numai protectoarea orașului, ci și simbolul eternului feminin. În adorația față de ea se contopeau reminiscențe ale neoplatonismului, cultul medieval al „frumoasei doamne", atracția față de forma fabulos-frumoasă. Această imagine a Madonei căpăta cînd o tentă de delicată îngîndurare, cînd o nuanță de vagă tristețe, cînd o notă de senzualitate nedisimulată. Pentru artiști, Fecioara era imaginea cea mai îndrăgită, ea întruchipînd visurile lor cele mai intime.

Primul pictor sienez de o autentică originalitate a fost Duccio di Buoninsegna (c. 1255—1319) care este considerat pe bună dreptate întemeietorul școlii sieneze de pictură (il. 82—92)[259]. Contemporan mai vîrstnic al lui Giotto, Duccio a trecut indiferent pe lîngă reforma maestrului florentin. Pe el îl atrăgeau alte idealuri, toate simpatiile lui mergeau de partea artei bizantine, el găsind un farmec deosebit în ritmul lin, melodios al liniilor și în culorile strălucitoare ca niște nestemate. Pe fundalul artei romane și florentine de la sfîrșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea pictura lui Duccio ni se pare oarecum anacronică. Ea s-a născut în condițiile specifice ale culturii sieneze, care evolua mai lent decît cultura înaintată a Florenței.

Documentele de arhivă ce ne-au parvenit îl descriu pe Duccio ca pe o natură de boem. Era un om lipsit de simț practic, domol și dezordonat.

Scanned with CamScanner

Era impus tot timpul la tot felul de amenzi, n-avea niciodată bani, era plin de datorii care ajunseseră așa de mari încît, pentru a nu fi siliți să le plătească, soția și copiii săi au renunțat la moștenirea lăsată de artist. Ca vederi politice, Duccio trebuie să fi fost aproape de ghibellini care, deși fuseseră înfrînți după lupta de la Colle, rămăseseră totuși o forță impunătoare. Nu întîmplător artistul a refuzat să depună în anul 1299 jurămîntul de credință față de *capitano del popolo,* care reprezenta partidul popular. Și mai semnificativ a fost refuzul său de a-și îndeplini îndatoririle militare: în anul 1302, Duccio a fost condamnat să plătească o mare amendă din cauză că a refuzat să ia parte la expediția împotriva posesorilor de castele din ținutul Maremme. În convingerile sale politice, Duccio a fost un tradiționalist la fel de consecvent cum a fost și în artă.

Numele lui Duccio a fost menționat pentru prima oară în documentele din anii 1278—1279 în legătură cu plata pentru pictura unei lăzi și a unor scoarțe de carte. Trebuie să fi fost vorba despre așa-zisele „*cassoni*" și despre miniaturi. Deprinderile de miniaturist au fost însușite în mod atît de organic de către artist încît, cu minuțiozitatea de filigran a finisajului lor au determinat în întregime stilul lucrărilor sale tîrzii. Probabil că Duccio l-a avut ca maestru pe autorul remarcabilei icoane istoriate cu viața lui Ioan Botezătorul, din Muzeul Academiei din Siena. Acesta l-a inițiat pe Duccio în „*maniera bizantină*" sieneză, care era în felul ei un amestec din elemente romanice, bizantine și gotice. Tot acest maestru i-a inculcat gustul pentru linia elegantă și l-a ajutat să-și dezvolte minunatul lui har de colorist. Pe lîngă lucrările profesorului său, Duccio a studiat atent picturile perioadei paleologe timpurii care puteau fi întîlnite în Italia. Aceste rafinate exemplare de artă bizantină de la sfîrșitul secolului al XIII-lea l-au familiarizat pe artist cu căutările creatoare ale pictorilor greci, aflați atunci în pragul „Renașterii paleologe". Din aceste modele,

 Duccio a acumulat multe lucruri noi: ele l-au

Scanned with CamScanner

împins spre soluţii spaţiale originale, l-au învăţat să trateze forma pictural şi i-au dezvoltat simţul pentru culoare. Se poate afirma fără exagerare că dintre artiştii italieni, Duccio şi-a însuşit în modul cel mai organic moştenirea bizantină care exercita asupra lui o forţă de atracţie cu totul deosebită.

La un artist conservator ca Duccio este foarte greu să urmăreşti evoluţia stilului. Cu trecerea timpului, maniera maestrului a suferit modificări neînsemnate. Şi totuşi, în opera lui Duccio se disting un grup de lucrători mai timpurii şi altul de opere mai tîrzii. În primul grup, se cuvine să fie incluse *Madona cu şase îngeri,* descoperită recent şi aflată acum în Muzeul de artă din Berna, *Madona cu trei franciscani* păstrată la Muzeul din Siena (il. 82). *Madona din Crevole,* de la Opera del Duomo din Siena, şi aşa-zisa *Madonna Rucellai,* pictată pentru Santa Maria Novella din Florenţa (il. 83). Primele două icoane, de dimensiuni mici şi executate cu o excepţională minuţiozitate amintesc de miniaturile scumpe. Carnaţia figurilor gingaşe şi elegante are o nuanţă verzuie, caracteristică pentru chipurile bizantine, iar tivurile aurite ale maforionului Mariei şerpuiesc în mod capricios, trădînd o mare asemănare cu bordurile altor veşminte din icoanele paleologe timpurii. În tabloul de la Berna, Maria şi Cristos sînt redaţi ca în tipul iconografic al „Eleusei" ce-şi are originea, fără îndoială, de asemenea, în modelele bizantine: copilul stă pe genunchiul stîng al mamei şi, cuprinzîndu-i gîtul cu mîna dreaptă, se lipeşte de obrazul ei. Ca fundal, în ambele icoane este folosită o ţesătură cu model desenat pe care o ţin îngerii. Acest detaliu i-a fost inspirat în mod vădit lui Duccio de miniaturile gotice. Astfel, încă din lucrările sale timpurii, realizate probabil, pe la 1280, artistul se inspiră atît din izvoarele orientale, cît şi din cele apusene, sintetizînd elementele împrumutate într-un stil al său, individual, caracterizat de o puritate şi o duioşie a emoţiei atît de evidente încît operele precursorilor lui Duccio ni se par rigide. 14

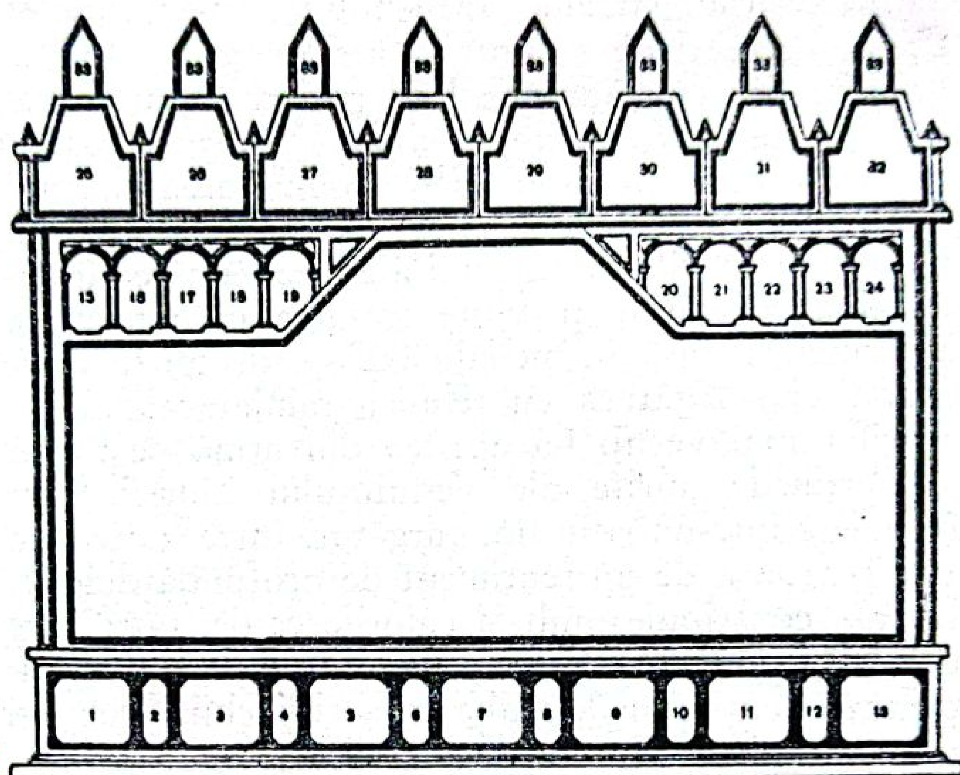
Scanned with CamScanner

La cu totul alte dimensiuni a fost realizată *Madonna Rucellai* de care se apropie foarte mult *Madonna din Crevole*. *Madonna Rucellai* este un mare tablou de altar (il. 83). Ea poate fi asemuită cu aceeași „Madonna" menționată într-un document din anul 1285 și pictată de Duccio pentru biserica Santa Maria Novella. Deși mulți cercetători au făcut încercări de a contesta atribuirea acestui tablou lui Duccio, punîndu-l ba pe seama lui Cimabue, ba pe a *Maestrului Madonnei Rucellai*, ea nu poate fi pusă la îndoială[260]. Renunțarea la maniera miniaturală de a picta i-a fost impusă lui Duccio de marile dimensiuni ale icoanei care au determinat în multe privințe tratarea monumentală a formei. Totuși, în medalioanele cadrului se simte foarte clar legătura cu tehnica miniaturală a lucrărilor mai vechi. La acestea din urmă ne trimit și bordurile aurite ale veșmîntului Mariei, care șerpuiesc într-un ritm lin, curgător. Întreaga icoană este pătrunsă de un sentiment de profundă duioșie, la care contribuie mult și culorile calde, între care domină tonul roz pur al veșmîntului Mariei, în contrast cu tonurile albăstrii, liliachii, roz și suav-verzui din hitonurile îngerilor.

Madonna Rucellai a produs o puternică impresie asupra artiștilor florentini dinainte de Giotto (în special asupra Maestrului sf. Magdalena și asupra autorului *Madonelor* din Sant'Andrea din Mosciano și din colecția Gualino din Torino). Lui Giotto însuși, ea trebuie să-i fi părut prea arhaică. Într-adevăr, toate lucrările timpurii ale lui Duccio au rămas în afara influențelor protorenascentiste. Aceste înrîuriri aproape că nu se fac simțite nici în operele din anii' 90 ale artistului (*Madona-bust* — il. 84 — din colecția Stoclet din Bruxelles, tripticul de la National Gallery din Londra; *Madona* din Pinacoteca din Perugia). Totuși ecouri îndepărtate ale reformei lui Cavallini s-au propagat pînă la Duccio. Aceasta înlocuiește sistemul bizantin de sugerare a luminii prin striuri cu treceri line în clarobscur datorită cărora forma dobîndește o mai mare senzație de volum și devine mai palpabilă. În locul tronurilor bizantine ușoare,

Scanned with CamScanner

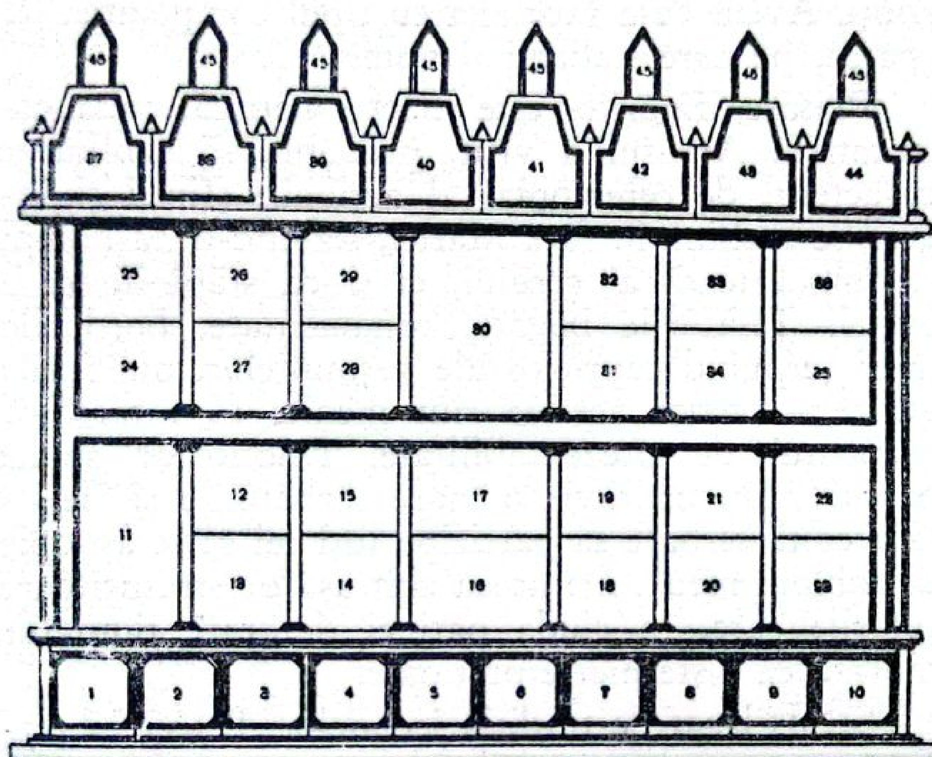
făcute din lemn, într-o fină lucrătură de tîmplărie, Duccio zugrăvește acum un masiv tron monumental în trei dimensiuni, foarte larg și cu multă stabilitate. Sub figura pînă la brîu a Mariei (în tabloul din colecția Stoclet) artistul înfățișează o



15. Duccio. *Maestà*. Retablu. Reconstituire. Avers. (după Weigelt)

cornișă pe console redate în perspectivă (il. 84). Ulterior, aceste inovații și altele asemănătoare devin un factor important în stilul de maturitate al lui Duccio. În prima etapă a dezvoltării, însă, ele joacă un rol secundar, vădind o atitudine foarte reținută a artistului față de reforma lui Cavallini. Mult mai puternic trebuie să-l fi atras pe Duccio arta gotică pentru că, asemenea celei bizantine, îi era mai apropiată ca spirit. Sub influența sculpturii gotice sau a miniaturilor franceze, el introduce în tablourile sale un nou motiv, și anume copilul jucîndu-se cu vălul care acoperă capul Mariei. Acest gest de tandrețe este redat cu o spontaneitate seducătoare și cu mulă căldură în *Madona* din colecția Stoclet (il. 84), o adevărată capodoperă în creația artistului. Niciodată Duccio n-a creat o

imagine mai delicată și mai lirică, niciodată paleta lui n-a atins un mai mare rafinament. Tonurile albastre-verzui, gri-violete, roz (cu o nuanță portocalie) și verzi-cenușii sînt așternute în combinații cromatice atît de distinse, încît culoarea capătă un aspect de materie prețioasă.



15. a. Duccio. *Maestà*. Retablu. Reconstituire revers. (după Weigelt)

Duccio avea cu siguranță un mare atelier în care lucrau mulți discipoli. Cu ajutorul lor, el a realizat, între anii 1300—1308, două polipticuri ce se păstrează în Muzeul din Siena. În primul, pensulei lui Duccio îi aparține numai Madona, iar în al doilea, care a suferit mult în urma repictărilor, părțile cele mai reușite sînt semifigurile Sf. Agnesa și a evanghelistului Ioan, pictate probabil de maestrul însuși. Ambele polipticuri ne poartă către opera capitală a lui Duccio — renumitul tablou de altar din catedrala sieneză, realizat între 1308 și 1311 (il. 85—92). Această imensă icoană pictată pe ambele fețe, păstrată azi în Muzeul Catedralei, și-a pierdut, din păcate, aspectul inițial (fig. 15—15 a). Deteriorarea timpurie a ramei a dus la dispersarea ansamblului. Figurile profeților și scene

din viața Mariei și a lui Cristos, precum și semifiguri de apostoli și de îngeri au ajuns în muzee și colecții din Londra și din America.

Pe aversul icoanei este înfățișată protectoarea Sienei — Madona (il. 85). Ea stă solemnă pe un tron larg, înconjurată de o gloată de îngeri și de sfinți. Avem de-a face aici cu tipul compoziției de aparat, pe care italienii îl numesc *Maestà.*

Plasarea figurilor este strict simetrică, chiar ostentativă. Artistul a vrut, probabil, să sublinieze caracterul de ceremonial al acțiunii: sfinții și îngerii se închină în fața Mariei, slăvind-o nu numai ca împărăteasă a cerului, ci și ca stăpînitoare a Sienei. Țesăturile bogate, ornamentate, bordurile aurii șerpuind capricios ale veșmintelor, nimburile aurite — toate acestea sînt menite să întărească elementul de prezentabilitate. Duccio ar spune parcă: „Am zugrăvit o mare sărbătoare și fie ca la această serbare să participe toți cei ce se apropie de tabloul meu". De aceea sînt așa de strălucitoare culorile care, în ciuda patinei datorate timpului, radiază ca niște pietre prețioase.

Strîns legat de tradiția icoanelor, Duccio a realizat pe aversul icoanei de altar o compoziție strict bidimensională: figurile nu sînt înșirate una în spatele alteia, ci etajate, plasate una deasupra alteia, așa încît nimburile lor formează benzi ornamentale abil ritmate datorită alternării aurului cu veșmintele colorate. Noile adieri se simt numai în tratarea chipurilor modelate într-un clarobscur fin care conferă formei relief. Dar Duccio nu încarcă nici aici suprafața, asemenea lui Cavallini, cu volume tridimensionale greoaie. El apelează la un relief delicat (il. 86), marchează silueta închisă în limita contururilor masei, făcînd-o ușoară și punînd-o de acord cu suprafața.

Predela și partea superioară a aversului tabloului de altar precum și reversul acestuia în întregul lui au fost împodobite de Duccio cu 76 de scene din viața Mariei și a lui Cristos (il. 87—92). În acest ciclu, este narată povestea tristă a suferințelor îndurate de Maria și de fiul ei. Pictorul a înfățișat această poveste cu multă simplitate și

claritate, așa că ea trebuie să li se fi părut contemporanilor, care cunoșteau bine toate peripețiile istoriei evanghelice, nu numai o poveste neașteptat de nouă, ci și atrăgătoare. Duccio a știut să exprime în imaginile sale semnificația fiecărui episod al tragediei creștine, sensul ei ascuns, simbolismul ei laconic. A știut, în același timp, să poetizeze fiecare episod și să le adauge detalii concrete absolut noi, conferind povestirii o notă de veracitate nemaiîntîlnită pînă atunci.

În scenele sale evanghelice, Duccio renunță la desfășurarea în plan a compoziției. El înfățișează cu plăcere interioare, clădiri acuzat tridimensionale și chiar grupuri complexe de edificii. Adesea, recurge la racursiuri îndrăznețe, la încrucișări și decupaje complicate. Toate acestea le-a învățat din pictura romană cu care trebuie să fi venit pentru a doua oară în contact la sfîrșitul secolului al XIII-lea și la începutul secolului următor. Fără cel de-al doilea contact al lui Duccio cu arta romană, ar fi greu de explicat schimbările ce se întrevăd în creația lui tîrzie. Artistul a trecut pe lîngă Giotto, fără a fi înrîurit de el, dar este posibil ca reforma lui Cavallini să fi găsit la el un oarecare ecou. Este adevărat că nu l-a împins spre o apropiere de realitate, că nu l-a determinat să o rupă cu moștenirea bizantină, dar a contribuit la înnoirea limbajului său plastic care s-a apropiat de soluțiile artistice ale maeștrilor protorenascentiști. Și totuși, nici în lucrările sale cele mai tîrzii, Duccio nu s-a apropiat de mișcarea protorenascentistă, fapt dovedit, în parte, și de micul triptic din Palatul Buckingham din Londra, realizat de artist cu ajutorul ucenicilor, în sensul deceniului doi al secolului al XIV-lea. Figurile delicate, alungite trădează intensificarea în continuare a influenței gotice, iar veșmintele rămîn acoperite cu striuri subțiri ce-și au originea în blicurile bizantine.

Duccio ocupă un loc de vază nu numai în istoria picturii sieneze, ci și a celei italiene, în general. El este unul dintre cei mai încîntători

artişti, cu un farmec irezistibil. Arta lui fină, delicată, transformă într-o înaltă valoare poetică fiecare imagine şi fiecare scenă din mitologia creştină. Icoanele lui Duccio exprimă o compasiune lirică intimă. Ele au pierdut severitatea şi austeritatea bizantină, lor fiindu-le proprie un fel de duioşie deosebită. Duccio ştie să conducă povestirea cu măiestrie, încărcînd-o cu captivante detalii de gen. El nu se teme ca în una şi aceeaşi icoană să prezinte personajul principal de două ori şi să repete unele episoade. Ca nici unui alt maestru din ducento, lui îi place să redea interioare confortabile, cu uşi întredeschise prin care se văd încăperile alăturate, amenajate cu obiecte de mobilier; îi mai place să redea căsuţe confecţionate parcă din carton, precum şi străzi liniştite, peisaje de basm cu fundaluri aurite şi cu arbori ca nişte buchete. Prin aceste detalii, el înviorează tradiţionalele scene religioase apropiindu-le de sufletul privitorului. În construcţiile sale perspectivale, comite numeroase greşeli, de neconceput la Cavallini şi la Giotto. Naraţiunea lui se întrerupe adesea şi sare de la o temă la alta. Este foarte caracteristic faptul că pe reversul tabloului de altar *Maestà,* scenele nu sînt lizibile în desfăşurarea strict consecventă pe orizontală, ci perechi, pe verticală (il. 87 şi fig. 15 a). Ca să nu piardă firul povestirii, privitorul trebuie să urmărească tot timpul cu atenţie amplasarea titlurilor, citindu-le ba de sus în jos, ba de jos în sus, ba de la stînga la dreapta. Cu toate acestea, Duccio obţine o uimitoare pregnanţă a imaginii. În limitele fiecărei scene, el reuşeşte să epuizeze subiectul. Iar dacă nu poate, ca Giotto, să concentreze naraţiunea asupra momentului principal, el are pe de altă parte talentul rar de a face ca fiecare detaliu să apară indispensabil, contribuind la crearea stării de spirit poetice.

Ar fi nedrept să-l criticăm pe Duccio, cum face Berenson[261], de pe poziţia aşa-ziselor „*tactile values*" specifice picturii lui Giotto. Oamenii lui Duccio abia dacă amintesc de eroii plini de 20

vigoare ai lui Giotto. Ei păşesc uşor, fără zgomot, corpurile lor sînt parcă imponderabile, iar gesturile reţinute, zgîrcite. Figurile diafane sînt aplatizate, între ele şi fundalurile aurite nefiind nici o contradicţie. Siluetele parcă ar aluneca pe suprafaţa imaginii care este totdeauna punctul de plecare pentru toate construcţiile compoziţionale ale maestrului. În această privinţă, între Giotto şi Duccio există anumite puncte de contact. Dar dacă Giotto evită să dizolve volumul figurii în planul suprafeţei, în schimb, Duccio aplatizează în mod conştient volumul pentru a nu încălca echilibrul ritmic dintre figură şi fundalul aurit.

Printre scenele de pe reversul renumitei *Maestà* un rol important a fost acordat de Duccio zugrăvirii „Patimilor". Imaginea lui Cristos este tratată nu în nota eroică în care a tratat-o Giotto, ci într-una pur lirică. Cristos este sortit să îndure cu răbdare şi resemnare toate chinurile (il. 90—91). Toate acţiunile şi mişcările sale au un aer pasiv ce inspiră un sentiment de milă. La Angela da Foligno (m. 1309), o contemporană a lui Duccio originară din Umbria, întîlnim o tratare asemănătoare a imaginii lui Cristos. În cartea ei *„Liber de vere fidelium experientia"* („Cartea despre adevărata experienţă religioasă") care s-a bucurat la timpul său de o mare popularitate, Angela îl tratează pe Cristos înainte de toate ca *„Deus paxionatus"* (Dumnezeu îndurător de patimi), ca *„Deus et homo paxionatus"*[262]. Încă din copilărie, Cristos a trăit o mare tristeţe întrucît a presimţit suferinţele viitoare. El a îndurat cu smerenie toate chinurile, dispreţuit de toţi, sărac şi neajutorat (*„et semper stetit sicut homo impotens"*). Şi obligaţia fiecărui credincios constă, după afirmaţia Angelei, să se gîndească totdeauna la jertfa adusă de Dumnezeu pentru iertarea păcatelor omeneşti, şi să se simtă părtaş la suferinţele lui Cristos. Numai atunci credinciosul are parte de dragostea lui Dumnezeu (*„qui plus de mea paxione recordabantur, plus de mea amore habebunt"*).

Scanned with CamScanner

Interesul special acordat de Duccio „Patimilor" se explică prin sentimentele mistice care cuprinseseră cercuri largi ale societății sieneze. Dar dacă la misticii italieni și mai ales la cei germani, descrierile „Patimilor" dobîndesc adesea o tentă de pesimism sumbru (ca mai tîrziu la Bosch și la Grünewald), la Duccio „Patimile" capătă o altă interpretare, povestirea fiind derulată în tonuri blînde, duioase. Maestrul netezește toate asperitățile, evită tratarea grotescă și paroxismul expresiei. La fel, imaginea lui Cristos în suferință e marcată de o reținere plină de noblețe și o profundă umanitate. Atît în scenele „Patimilor", cît și în Madonele lui Duccio, ductul liniilor este așa de ritmic și de melodios, culorile atît de distinse, încît chiar și imaginile cele mai triste nu dau naștere la asociații sumbre. Scenele degajă o ușoară stare de spirit elegiacă. Ca liric înnăscut, Duccio este la fel de străin de eroismul epic al lui Giotto ca și de patetismul lui Giovanni Pisano. Dîndu-și perfect seama de posibilitățile și de limitele talentului său liric, Duccio n-a pictat niciodată fresce monumentale. Latura lui forte o constituie icoana de mari dimensiuni executată cu minuție de giuvaergiu și al cărei colorit strălucitor o aseamănă cu emailurile scumpe. Nu întîmplător împarte el tabloul de altar al catedralei sieneze în zeci de scene. Toate aceste scene îi oferă mult mai multe posibilități pentru exprimarea sentimentelor lirice intime, decît *Maestà*, compoziție solemnă și rece.

Duccio n-a fost un mare inovator. El s-a ținut la distanță de mișcarea protorenascentistă. Dacă a împrumutat din aceasta unele inovații, ele au fost adaptate totdeauna vechiului fond cu rădăcini în arta bizantină. Duccio a preluat timid și fără entuziasm aceste inovații; el n-a ajuns la ele pe un drum propriu, ci i-au fost inspirate din afară. Cît a trăit, el nu a reușit să-și însușească principiile gîndirii în spațiu. Nostalgia trecutului i-a încătușat forțele, împingîndu-l pe drumul tradiționalismului. Din această cauză,

arta lui Duccio, oricît ar fi de desăvîrşită, joacă un rol istoric mai limitat. Ea a exercitat o mare influenţă asupra artiştilor sienezi, determinînd caracterul întregii şcoli sieneze de pictură. Dacă Simone Martini a dezvoltat laturile cele mai poetice ale artei maestrului, în schimb, fraţii Lorenzetti au împrumutat din ea cu precădere trăsăturile de gen care, în arta lui Duccio, erau încă slab exprimate, dar care erau deosebit de compatibile cu talentul lor orientat spre redarea realităţii.

Duccio a lăsat în urma sa o mare şcoală[263]. Adepţii lui cei mai apropiaţi au fost aşa-numitul Maestru al Maestei din Badia a Isola, anonimul Maestru al Madonei din Città di Castello, puternic bizantinizantul Segna di Bonaventura (menţionat în anii 1298—1326), elegantul Ugolino da Siena (menţionat în 1317—1327). De cel din urmă se apropie foarte mult un pictor sienez anonim pe care Berenson l-a numit în mod convenţional Ugolino Lorenzetti[264]. Aceşti artişti sînt epigoni care-şi urmează maestrul. Lucrările lor nu conţin nimic în plus faţă de ceea ce adusese opera lui Duccio. Dintre urmaşii lui numai lui Simone Martini (c. 1285—1344)[265] i-a fost dat să devină un eminent pictor care nu numai că a dezvoltat bazele artei lui Duccio, ci le-a şi prelucrat în mod radical în spirit gotic (il. 93—104).

Încă din lucrarea sa timpurie — *Maestà*, din Palazzo Pubblico din Siena, Martini îmbogăţeşte moştenirea lui Duccio printr-o serie de trăsături împrumutate din pictura florentină (il. 93—94). În această frescă, executată în anul 1315, este înfăţişată Maria cu pruncul, aşezată pe tron şi înconjurată de un sobor de sfinţi. O inscripţie sub frescă glăsuieşte că Mariei îi plac mai puţin florile cereşti decît hotărîrile drepte şi faptele bune ale cetăţenilor Sienei. În acest fel, fresca ce împodobea sala Marelui Consiliu se ridica la nivel de simbol: Maria participa parcă

 nevăzută la luarea hotărîrilor de către înaltul

organ al Republicii sieneze care se întrunea sub înaltul ei patronaj.

În comparație cu *Maestà* lui Duccio, compoziția lui Martini se deosebește prin mult mai multă libertate și printr-o mai accentuată spațialitate. Figurile sînt plasate pe diagonală, între ele fiind lăsate spații libere destul de însemnate, iar baldachinul sprijinit de sfinți este folosit cu abilitate ca factor de subliniere a adîncimii spațiului. Toate aceste inovații compoziționale își au, fără îndoială, originea în reforma promovată de Giotto, cu care Martini trebuie să fi făcut deja cunoștință în acești ani. Despre influența artei lui Giotto vorbesc și chipurile mai cărnoase decît în tablourile lui Duccio, modelate, ca și trupurile, cu ajutorul clarobscurului. Pentru crearea unei și mai mari iluzii de adîncime a spațiului, Martini încadrează fresca într-o ramă ce imită piatra. Privitorul recepționează astfel priveliștea solemnă pătrunzînd prin ramă, fapt datorită căruia se creează impresia „spargerii" peretelui. Dar aceste tendințe iluzioniste se echilibrează, la Simone, prin unele tendințe decorative. Fîșia lată de medalioane ce însoțește rama accentuează caracterul plat al peretelui pe care-l subliniază de altfel și compoziția dată într-o liniștită desfășurare pe orizontală. Spre deosebire de Giotto, Martini nu gîndește în spațiu, dar spre deosebire de Duccio, el nu trece indiferent pe lîngă arta florentină din care preia premeditat o serie de inovații. Drept rezultat, elementele de concepție bidimensionale și cele sugerînd spațiul se îmbină în mod insolit în creația sa lipsită de acea consecvență riguroasă pe care au încercat să i-o atribuie unii cercetători contemporani[266].

În *Maestà*, trăsăturile eleganței gotice se remarcă în fiecare figură. Personajele lui Martini degajă o atmosferă mondenă. Acești sfinți trebuie să se fi simțit foarte bine în mediul cavaleresc care îi familiariza cu bunele maniere. Maria șade, asemenea unei doamne aristocrate, pe un elegant tron gotic. Pe cap poartă o coroană — atribut preferat în statuile franceze. Pe genun- 24

chiul stîng îl ține pe Cristos — cel mai fermecător prunc pictat vreodată de artiștii sienezi. Mariei i se închină și-i slujesc sfinți și îngeri eleganți care, prin aspectul lor exterior, se aseamănă cu reprezentanții tineretului de aur al Sienei, al cărui mod de viață a fost cîntat într-o serie de sonete ale lui Folgore da San Gimignano. Martini încarcă imaginile religioase tradiționale cu trăsături ale modului de viață cavaleresc. Acest mod de trai îl atrage atît de mult încît l-a cucerit pentru toată viața.

În anul 1317, Martini se afla la Neapole, la curtea de Anjou. Aici a avut prilejul să facă de aproape cunoștință cu cultura franceză care-l atrăgea atît de tare. Probabil că el însuși a intrat în rîndul cavalerilor căci altfel ne-am putea explica cu greu de ce este numit, într-un decret regal, *cavaliere* Simone Martini[267]. Pentru Robert de Neapole, artistul a realizat un tablou de altar în care l-a înfățișat pe regele îngenunchiat căruia fratele său — sf. Ludovic de Toulouse — îi așază coroana pe cap (il. 95). Acest Ludovic, mort în vîrstă de douăzeci și patru de ani, a fost strănepotul lui Ludovic IX. Gurile rele spuneau că Robert i-ar fi uzurpat tronul napolitan. De aceea, tabloul lui Simone Martini avea un profund sens politic: el confirma legitimitatea domniei lui Robert și demonstra elocvent dreptul la succesiune al stirpei de Anjou.

Martini nu s-a zgîrcit în acest tablou de altar cu acele mijloace care puteau să întărească impresia solemnității de paradă. Sfîntul stă pe tron asemenea lui Budha, pe fața lui palidă nefiind nici urmă de patimă. Veșmîntul lui bogat, de episcop, este împodobit cu stemele Franței și Aragonului, pe cap poartă o mitră bogat ornamentată, iar în mîna dreaptă, o cîrjă. Nu mai puțin luxos este și costumul lui Robert. Cu o minuție de orfevru Simone pictează incrustațiile tronului, motivul decorativ al stofei cu care este tapițat, ornamentul fin al fundalului, al bordurilor și tivurilor de aur ale veșmintelor, motivul oriental al covorului. În combinație cu cu-

lorile distinse de roz, verde, gri, aceste elemente decorative creează o imagine de bogăție orbitoare. În căutarea aceluiași caracter de reprezentare, Simone aplatizează figurile, lipsindu-le de pondere și de volum. Ele se detașează ca siluete plate pe fondul auriu sclipitor. Accentul principal este transferat de maestru asupra jocului decorativ de linii care în bordurile aurite ale veșmîntului lui Ludovic atinge un rafinament ce ne duce involuntar cu gîndul la cele mai reușite modele ale miniaturii franceze. În cinci scene din viața sfîntului care împodobesc predela altarului, Simone renunță la tratarea bidimensională a compoziției. El reproduce aici interioare și edificii complexe, care au un unic punct de fugă, ceea ce duce în mod corespunzător la redarea în racursi a liniilor. Unghiul din care este receptată scena coincide, în viziunea artistului, cu axul central al tabloului. Pesemne că maestrul a vrut aici să-l epateze pe rege prin cunoștințele sale în domeniul perspectivei pe care o stăpînea — cum o dovedesc și frescele mai tîrzii de la Assisi — cu o măiestrie remarcabilă pentru secolul al XIV-lea.

În anul 1320, Martini a realizat două polipticuri: unul pentru biserica Santa Caterina din Pisa (părți disparate ale acestuia au ajuns la Museo San Matteo din Pisa), altul pentru biserica San Domenico din Orvieto (se află acum în Muzeul Domului). În ambele lucrări, artistul a reușit cel mai bine imaginile Mariei, a Magdalenei și a Luciei. El a întruchipat în ele tipul feminin preferat, plin de grație și de blîndețe seducătoare. Apropiindu-se de Duccio, Simone creează imagini și mai feminine și mai visătoare decît acesta. El știe să exploateze cu finețe silueta figurii îmbătîndu-se de coloritul distins al veșmintelor acestora. În polipticul fost la San Domenico, formatul unor icoane este alungit pe verticală dobîndind o elansare pur gotică. Această trăsătură este caracteristică și pentru polipticul din muzeul Gardner din Boston, executat de Simone cu ajutorul discipolilor.

În anul 1328, Martini a împodobit sala Marelui Consiliu din Palazzo Pubblico din Siena cu o frescă monumentală care-l înfățișează pe Guidoriccio da Fogliano — comandant suprem al forțelor armate ale republicii (il. 96). Acest condotier a luptat cu succes împotriva lui Castruccio Castracane, care-i băgase pe toți în panică, și a reușit să recucerească de la acesta Montemassi. Portretul său plasat vis-à-vis de *Maestà* trebuia să glorifice succesele repurtate de armata sieneză și să înflăcăreze sentimentele civice ale sienezilor. Cetățenii Sienei preferau să plătească un preț de răscumpărare bandelor ce prădau periferiile orașului decît să le înfrunte. În aceste condiții, portretul lui Guidoriccio, inaugurînd o lungă serie de asemenea portrete renascentiste, dobîndea o importanță simbolică: era conceput ca o chemare la renașterea militară a republicii.

În figura măruntă a călărețului, în dealurile făcute parcă din carton, în lagărul desfășurat în dreapta, în orașul și castelul zugrăvite în planul secund, există ceva de jucărie. Este clar că Simone Martini nu era la înălțimea sarcinii de a crea o imagine monumentală. Guidoriccio nu emană acea voință inflexibilă a eroului renascentist. Fața plinuță, feminină a condotierului este lipsită de expresivitate. Deși Martini a încercat să redea aici asemănarea portretistică, el a generalizat atît de mult trăsăturile feței încît tratarea individuală a fost înlocuită cu una tipică. S-ar părea că pe Martini l-a interesat mai mult veșmîntul luxos al călărețului, și valtrapul calului decît redarea psihologiei eroului. Valtrapul formează falduri ce șerpuiesc conform unui ritm pur decorativ. Simone a utilizat o serie de artificii perspectivale (lăncile sprijinite de palisadă, corturile ș.a.), fără să reușească a încorpora organic figura călărețului în peisaj. Figura cavalerului rămîne izolată, încît privitorul are impresia că eroul, sugerînd oarecum o jucărie, înaintează pășind pe muchia ramei și nu pe solul pietros.

Într-o lumină mult mai atrăgătoare ne apare Simone într-o lucrare a sa din a doua jumătate a anilor '20 — și anume în tripticul din biserica Sant' Agostino din Siena[268]. El l-a înfățișat aici pe fericitul Agostino Novello (m. 1309) și patru „minuni" înfăptuite de acesta (il. 97—99). Ca și Duccio, Martini n-avea simțul monumentalului. Probabil că tocmai de aceea i-au reușit cel mai bine tablourile de mici dimensiuni. Deosebit de izbutite sînt cele două scene în care a înfățișat salvarea de către sfînt a unui băiețel prăbușit de pe balcon (il. 98) și învierea unui prunc căzut din leagăn cu care fericita mamă se îndrepta spre biserică (il. 99). Artistul transferă cu multă spontaneitate cele două evenimente miraculoase în ambianța contemporană. Privitorul vede aici o străduță sieneză, pe locuitorii ei alarmați, interiorul confortabil al unei case din Siena, pe sienezele îngrijite și cochete. Numai în cele mai bune povestiri italiene mai întîlnim o atmosferă poetică atît de rafinată, o asemenea prospețime a receptării, o asemenea trăire sinceră a frumuseților vieții. Fără să abandoneze filonul narativ al povestirii, Simone Martini îl încarcă cu atîtea amănunte veridice încît obține o pregnanță neobișnuită nici chiar pentru Duccio. Avem de-a face aici cu acel stil narativ pe care-l vor desăvîrși frații Lorenzetti și care va avea sute de adepți în epoca quattrocento-ului.

În scenele cu minunile fericitului Agostino Novello, Martini a obținut o serie de remarcabile rezolvări perspectivale. Dintre maeștrii contemporani cu el, Simone era întrecut în acest domeniu numai de Giotto și de Maestrul sf. Cecilia, ceea ce ne confirmă și frescele sale din capela sf. Martin din biserica inferioară a bazilicii San Francesco din Assisi (il. 100—101). Data plauzibilă a realizării acestor fresce trebuie admisă ca fiind cuprinsă între deceniul trei și începutul deceniului patru[269]. Ca temă a frescelor de aici Simone a ales viața lui Martin din Tours. Acest sfînt era extrem de popular în Franța unde i-au fost în-

chinate sute de biserici. Era venerat în special în cercurile cavalerești care subliniau apartenența lui la pătura militară. Este foarte caracteristic faptul că într-o variantă germană a „Legendei de aur", viața sf. Martin era stilizată în spirit pur cavaleresc. Probabil că tocmai această latură i-a impus cel mai mult lui Simone în descrierea vieții sfîntului. Latura respectivă îi furniza un bogat material istoric care-i permitea să reproducă toată strălucirea culturii cavalerești contemporane care îl atrăsese totdeauna. Trebuie de aceea să regretăm că un alt ciclu de fresce al lui Simone Martini, ce împodobea capela vecină din aceeași biserică a fost mult deteriorat. Artistul ilustrase acolo viața lui Ludovic cel Sfînt, regele Franței, o temă atrăgătoare în ochii acestui maestru sienez francofil.

În frescele din Assisi frapează îndrăzneala construcțiilor perspectivale ale lui Martini. El redă în racursiurile cele mai complexe tavane casetate, console, bolți în cruce, arce, logii, interioare. Probabil că s-a contaminat de la exemplul maeștrilor romani care lucrau în biserica superioară și cu care el a încercat să-și măsoare forțele. Dar de la folosirea unor racursiuri perspectivale disparate pînă la o concepție spațială este cale lungă. Și frescele lui Martini demonstrează convingător aceasta. În comparație cu frescele lui Giotto, acestea par niște miniaturi supradimensionate. Majoritatea figurilor sînt lipsite de un solid caracter structiv, interioarele rezervate lor sînt prea mici și fără adîncime, iar intervalele dintre ele aproape că lipsesc. Frumusețea acestor fresce constă în varietatea și bogăția episoadelor descrise și nu în monumentalitatea acestora. Martini reproduce excepțional de pregnant costumele, arhitectura, modul de viață. Unele dintre figurile sale (ca de pildă, cîntăreții sau muzicanții) vădesc un ascuțit simț de observație: în ele sînt excelent surprinse deprinderile profesionale. Dar Figurile lui n-au însă suficientă expresivitate psihologică, Martini neștiind să confere

povestirii tensiune dramatică. Din această cauză, cele mai reușite scene sînt acelea în care domină elementul de gen. Din categoria acestor scene face parte Ridicarea sf. Martin la rangul de cavaler în care maestrul a zugrăvit ceremonialul vieții napolitane pe care o cunoștea foarte bine (il. 100). Împăratul Iulian încinge un tînăr cu o spadă în timp ce servitorul său îi fixează acestuia pintenii la picioare. Capul tînărului este împodobit cu o coroniță împletită din flori. În spatele împăratului se află scutierul și purtătorul de șoim — însoțitorii nedespărțiți ai cavalerului, iar în dreapta compoziției se află muzicanți și cîntăreți. Se prea poate ca în această scenă, Simone Martini să fi înfățișat ceremonialul de care a avut parte el însuși, la Neapole, și care avea să fie una din amintirile cele mai vii ale întregii sale vieți.

Capela sf. Martin este împodobită, de asemenea, cu figurile unor sfinți redați izolați, în bogate ancadramente gotice. Dintre aceste figuri ne atrag îndeosebi atenția sf. Magdalena și Ecaterina din Alexandria (il. 101). Dacă cea din urmă este îmbrăcată într-un veșmînt cu falduri ce cad lin, în schimb, corpul Magdalenei se pierde pur și simplu în mantie formînd falduri gotice foarte întortocheate. Nicăieri Martini nu se apropie atît de mult de imaginile de sculptură ca în această figură inspirată de statuile franțuzești. Această intensificare a influenței gotice ar trebui atribuită noului contact al artistului cu monumentele artei franceze pe care a avut posibilitatea să le studieze la Assisi, unde erau bine reprezentate. Se mai poate ca de la aceste monumente să fi purces Martin cînd a creat una dintre cele mai captivante imagini ale sale, aceea a sf. Clara. Această figură pînă la mijloc, împreună cu semifigurile altor patru sfinți, împodobește zidul transeptului din partea dreaptă a aceleiași biserici inferioare a Bazilicii din Assisi. Judecată după aristocratismul ei fin și după însuflețirea ei cu totul deosebită,

imaginea sf. Clara aparține celor mai desăvîrșite creații ale lui Simone Martini.

Încă de la sfîrșitul anilor '20, în lucrările lui Martini au început să fie accentuate trăsăturile decorative. Pe acest teren, s-a produs apropierea maestrului de artiștii francezi. Arta gotică l-a atras din ce în ce mai mult pe Martini care, prin toate înclinațiile și gusturile sale era pregătit să și-o însușească pe scară largă. Cultura cavalerească de curte a Franței trebuie să i se fi părut lui un ideal înalt inaccesibil. Latura ei formală a fost receptată de el sub aspect estetic, ca o manifestare a unor simțăminte nobile și rafinate. După structura talentului său, Simone Martini era un visător și un poet. Din cultura cavalerească în declin, el a împrumutat tot ce mai păstra poezia de altă dată, transfigurînd-o în imagini ale unei mari arte ce poartă pecetea unui gust ireproșabil.

Cel mai reușit tablou al lui Simone este, se pare, renumita sa *Buna Vestire* de la Uffizi (il. 102), pictată în anul 1333 (figurile sf. Ansanus și sf. Giulietta, ce flanchează această *Buna Vestire* au fost pictate de Lippo Memmi). Cufundată în gînduri, Maria este speriată de apariția neașteptată a îngerului. Intimidată, își strînge mantia cu mîna dreaptă, în timp ce degetele de la stînga strîng mașinal cartea de rugăciuni legată în piele. Figura ei înfiorată este grațios înclinată, profilîndu-se cu silueta ei întunecată pe fondul auriu. Maria ascultă cuvintele prevestitoare ale îngerului cu aerul pe care l-ar avea o doamnă din aristocrație cînd ar asculta declarația de dragoste a unui cavaler. În ținuta și în mișcările ei există ceva artificial, un fel de fandoseală, ea purtîndu-se exact după eticheta mediului curtean, ale cărei prescripții le îndeplinește întocmai. Îngerul prosternat în fața ei ține în mîna stîngă o ramură de măslin. Aripile lui sclipesc în toate culorile curcubeului, veșmîntul alb și auriu are o nuanță albăstruie, iar mantia desfăcută este colorată într-un ton lilas închis. Aceste culori sînt

 excelent armonizate cu mantia albastră a Mariei

Scanned with CamScanner

și cu țesătura roșie-cărămizie cu ornamente aurii aruncată peste jilț. Ambele figuri au siluete bine conturate. Aproape lipsite de volum și de pondere, ele trăiesc aceeași viață cu fundalul auriu și scînteietor ce transportă întreaga acțiune într-o lume ideală. Nici un artist italian n-a reușit să creeze în secolul al XIV-lea un tablou de un mai mare rafinament. Probabil că tocmai de aceea *Buna Vestire* a lui Simone Martini a făcut obiectul a numeroase imitații. La această imagine au apelat și pictorii sienezi din quattrocento. Însuși maestrul era atît de satisfăcut de ea încît a repetat-o cu cîteva modificări într-o mică icoană păstrată în prezent la Ermitaj (il. 103)[270]. Această prețioasă icoană poate fi comparată în privința rezonanței sale lirice și a caracterului melodios al liniilor, numai cu cele mai bune sonete ale lui Petrarca.

Pînă în octombrie 1340, Martini a trăit la Siena. Curînd după această dată, a trebuit să se mute la Avignon unde a fost invitat la intervenția cardinalului Jacopo Stefaneschi. Mutarea lui Simone Martini în Franța n-a fost deloc întîmplătoare. Ea a împlinit logic cercul căutărilor sale, dîndu-i posibilitatea să vină în contact direct cu cultura franceză spre care tindea încă din tinerețe. La Avignon — fosta reședință papală — viața pulsa din plin. Aici veneau din toate părțile învățați, prelați, bancheri, negustori, curtezane, aici se aciuiaseră exilații politici și tot aici a trăit timp îndelungat Petrarca. Avignonul era un puternic centru cultural în care se încrucișau influențele artistice ale Italiei și Franței. Aici a făcut cunoștință Simone Martini cu Petrarca, de a cărui înaltă apreciere se bucura. Simone a ilustrat pentru Petrarca micul volum al lui Vergiliu, aflat în prezent la Biblioteca Ambrosiana și tot pentru el a realizat portretul Laurei[271]. Probabil că acesta era un desen făcut cu un condei de argint pe pergament. Arta rafinată, înclinată spre visare, a lui Simone era intim înrudită cu poezia lui Petrarca. Nu degeaba poetul a răspuns cu următoarele cuvinte la portretul ce-i fusese dăruit:

Simone al meu a fost, fără îndoială, în paradis
De unde a coborît nobila madonă
El a văzut-o acolo și a fixat-o pe pergament
Pentru a da pămîntului o mărturie despre minunatul ei chip

Lucrările tîrzii ale lui Martini, realizate deja la Avignon, trădează trăsături gotice. Este vorba despre *Intoarcerea lui Cristos de la templu, cînd avea doisprezece ani,* lucrare păstrată azi la Institutul regal de artă din Liverpool, și despre micul altar portativ, ale cărui părți dezmembrate au ajuns la Anvers, Paris și Berlin[272]. Prima dintre aceste lucrări a fost realizată în anul 1342. Cristos este înfățișat ca un băiat îngrijit și frumos, cu trăsăturile feței delicate și fine. Această imagine a lui Cristos tînăr i-a fost inspirată, fără îndoială, lui Simone de către monumentele sculpturii nordice. Despre înrîurirea acestora vorbește și tratarea veșmintelor Mariei, ale lui Cristos și mai ales ale lui Iosif, a cărui figură este redată într-o atitudine pur gotică. Veșmintele cad în falduri line ce șerpuiesc în mod capricios, disimulînd cu totul forma corpului. În voleții micului altar portativ (Polipticul Orsini), Simone se apropie și mai mult de modelele franceze (il. 104). El a pictat aici *Buna Vestire și* „Patimile" (*Purtarea crucii, Răstignirea, Coborîrea de pe cruce, Punerea în sicriu*). Stilul acestor mici tablouri se distinge printr-un dramatism neobișnuit pentru Martini. Mișcările avîntate, gesticulația exagerată, capetele date pe spate, chipurile desfigurate de durere — toate aceste trăsături erau noi pentru arta maestrului. Se vede că Simone a cunoscut mai îndeaproape sculptura și miniatura franceză, din care a împrumutat o manieră de tratare mai emoțională. Despre înrîurirea picturii franceze aduc mărturie și culorile strălucitoare ca nestematele ce amintesc, prin suprafața lor emailată, de primitivii francezi. Prin rafinamentul lor cromatic, voleții altarului întrec tot ce a pictat Simone anterior. Tonurile adînci de albastru și roșu și cele calde zmeurii, cele verzi-deschise, cele roz, cele reci cenușii, cele violete și por-

tocalii ce se armonizează cu aurul, creează o impresie de neuitat. Ele au ceva fabulos ca de poveste, ceva care face ca aceste mici tablouri să se asemene cu cele mai scumpe giuvaeruri.

În timp ce Ghiberti[273] îl considera pe Ambrogio Lorenzetti cel mai mare pictor sienez, sienezii înșiși îi acordau ramura de palmier, a întîietății, lui Simone Martini. În aceasta rezidă o logică profundă.

Adepți a tot ce era elegant și rafinat sienezii trebuie să fi văzut în Simone un pictor „al lor". El era pentru ei un artist al „vieții frumoase" căreia îi surprindea laturile cele mai atrăgătoare. Rupînd-o cu tradițiile bizantine, Martini n-a rupt-o însă și cu Duccio. De la acesta a moștenit blîndețea imaginilor, poezia lor gingașă. Și el a desacralizat aceste imagini, încărcîndu-le cu un nou conținut ce-i era inspirat de modul de viață cavaleresc. Acest mediu cavaleresc i-a dat lui principalele impulsuri creatoare și l-a învățat să prețuiască frumusețea gingașă a femeilor îngîndurate și a tinerilor blonzi, în acest mediu i-a fost inculcat gustul pentru jocul decorativ al liniilor, pentru culorile sclipitoare, pentru ornamentul ușor. Imaginea preferată a lui Martini — cea a Madonei — poartă pecetea unei puternice influențe a liricii provensale și a poeților ce țin de *il dolce stil nuovo*. Maria este plină de feminitate deosebită și de un fin aristocratism, ei fiindu-i proprie o fragilitate aproape bolnăvicioasă și o permanentă stare de reverie. Avem de-a face cu acea *donna angelicata* pe care au cîntat-o Guido Guinizelli, Cino da Pistoia, Dante. Acea *donna angelicata* al cărei cult a fost transferat mai tîrziu de către Petrarca asupra Laurei. Nu degeaba marele poet i-a cerut anume lui Simone să fixeze trăsăturile divine ale iubitei sale; probabil dîndu-și seama de înrudirea dintre imaginile sale poetice și imaginile pictorului sienez.

În comparație cu pictura lui Duccio, cea a lui Simone Martini este pătrunsă de mai mult spirit laic. Ea asimilase în mod organic multe din inovațiile maeștrilor florentini și topise pînă la capăt, fără reziduri, moștenirea bizantină. Ceea

ce nu înseamnă că Simone ar fi devenit un inovator. Asemenea lui Duccio, el nu şi-a însuşit bazele gîndirii în spaţiu. Figurile lui diafane sînt receptate ca siluete, volumul lor nu este reliefat şi fundalul auriu joacă un rol mult mai mare decît construcţiile în perspectivă. Pasionat de amănunte, Martini acordă de obicei preferinţă laturii decorative a fenomenului. Pasiunea pentru frumos îl duce uneori la o împestriţare excesivă a cromaticii, la o complexitate rafinată, dar obositoare a liniilor. De dragul ornamentului, el uită uneori de importanţa majoră a figurilor şi a grupurilor de personaje, făcînd adică ceea ce Duccio nu făcuse niciodată. Dar simţul înnăscut al liniei şi harul său neobişnuit de colorist, îl ajută să găsească soluţiile artistice adecvate chiar şi atunci cînd trăsăturile decorative devin preponderente în lucrările sale.

Dintre toţi pictorii din trecento, poate Martini a asimilat cel mai organic esenţa goticului. Pentru el goticul nu era un stil străin, ci ceva apropiat sufleteşte care a intrat ca o puternică parte componentă în propria sa artă. Pictorul a ajuns la o sinteză pe deplin organică şi solidă a elementelor gotice cu cele sieneze tradiţionale. Se poate ca tocmai de aceea arta lui să fi produs un asemenea larg ecou. Ea a servit drept model pentru numeroşi imitatori nu numai la Siena, ci şi în restul Italiei. Fiind un fel de punte între Italia şi Franţa, ecourile ei s-au propagat pînă în Germania. Oamenii secolului al XIV-lea preţuiau icoanele lui Simone Martini pentru poezia lor fină, pentru eleganţa lor fabuloasă. Sub influenţa puternică a lui Martini se află pictorii şcolii napolitane, ai şcolii din Pisa (Traini), ai celei din Orvieto, din Umbria. La sfîrşitul secolului al XIV-lea, în legătură cu înviorarea artei gotice, moştenirea lui Simone devine actuală şi pentru pictorii florentini, mai cu seamă pentru Lorenzo Monaco. Prin intermediul Avignonului, unde Martini a lucrat cu fratele său Donato şi unde la trei ani după moartea sa au activat Lip-
 po Memmi şi Tederigo, influenţele sieneze, al căror

colportor a fost Matteo da Viterbo (unul dintre adepții apropiați ai maestrului) s-au propagat în Provence și la Paris, jucînd aici un important rol în dezvoltarea picturii franceze din secolul al XIV-lea. În sfîrșit, cu ecouri ale artei lui Simone ne întîlnim în Cehia, în Germania, în Ungaria și chiar în Catalonia. Dintre toți artiștii din trecento, Martini a fost, fără îndoială, cel mai influent, ceea ce caracterizează cum nu se putea mai bine ruptura cu tradițiile protorenascentiste ce se contura în acest timp.

Pe la jumătatea secolului al XIV-lea, la Siena lucrează un întreg grup de ajutoare și de urmași ai lui Simone. Printre ei trebuie amintit cumnatul său Lippo Memmi (menționat între 1317—1347; il. 105), autorul necunoscut al unor fermecătoare miniaturi și al unor icoane minuscule — așa-numitul Maestru al codexului lui Sf. Gheorghe (a lucrat în jurul anilor 1320—1350); mai trebuie amintiți Naddo Ceccarelli (menționat la 1347) și miniaturistul Niccoló di Ser Sozzo Tegliacci (menționat între anii 1334—1363)[274]. Toți aceștia popularizează și întrucîtva demonetizează maniera elegantă de a picta a lui Martini. Numai unul dintre discipolii lui reușește să aducă o contribuție originală la tezaurul artei sieneze. Este vorba despre Barna — poate figura cea mai enigmatică din istoria picturii italiene a secolului al XIV-lea (il. 106—111).

Bine informat ca de obicei, Ghiberti a fost primul care-l menționează pe pictorul sienez Barna[275]. Îl caracterizează pe acesta ca pe un excelentisim (*excellentissimo*) maestru, spune că a lucrat la Florența și-i atribuie „multe scene din Vechiul Testament" la San Gimignano. Așa-zisul „Codex Magliabecchiano" îl amintește și el pe Barna și-l pune în legătură cu „scenele Vechiului Testament" despre care pomenise Ghiberti. Dar în ambele izvoare, artistul este numit cînd Barna, cînd Berna. Vasari îi atribuie lui „Berna din Siena" scenele din Noul Testament aflate în biserica Collegiata din San Gimignano, datînd aceste fresce „pe la 1381" și anunțînd că artistul, fost dascăl al pictorului sienez Luca di Tommé, a murit de tînăr. Căzînd

de pe schele, el s-a lovit mortal, fără a termina lucrarea care a fost dusă la bun sfîrşit de către Giovanni d'Asciano, nepotul său. În documentele sieneze, numele pictorului „Barna di Bertino" se întîlneşte o singură dată — în 1340. Dar acest document nu permite identificarea acestui Barna di Bertino cu autorul picturilor murale de la San Gimignano. Luînd în consideraţie faptul că documentele arhivelor sieneze, bine studiate, sînt bogate în menţiuni cu privire la artişti, cercetătorul italian Peleo Bacci a ajuns la concluzia că atît Barna, cît şi Berna sînt personalităţi legendare inventate de istoriografii de mai tîrziu. În sprijinul acestui punct de vedere, Bacci invocă acele sgrafitti din secolul al XIV-lea şi prima parte a secolului următor, zgîriate sub frescele cu scene din Noul Testament, de la San Gimignano. În aceste sgrafitti se arată că frescele au fost pictate de Lippo da Siena. Oricît ar fi de ingenioasă argumentaţia lui Bacci, ea nu poate totuşi infirma mărturia lui Ghiberti, atît de competent în problemele artei din trecento; el n-ar fi putut născoci numele unui maestru inexistent. „Excelentisimul" Barna era pentru el o personalitate istorică absolut concretă de numele căruia a legat picturile de la San Gimignano. Ghiberti s-a înşelat numai într-o privinţă: a confundat frescele redînd scene din Noul Testament cu frescele de pe peretele opus ce înfăţişează scene din Vechiul Testament, aparţinînd lui Bartolo di Messer Fredi, scene care, potrivit mărturiei lui Vasari, erau semnate şi datate: „A.D. 1356. Bartholdus Magistri Fredi de Senis me pinxit".

Frescele ce împodobesc peretele din dreapta al bisericii Collegiata din San Gimignano, ilustrînd scene din Noul Testament, constituie unul dintre monumentele remarcabile ale picturii trecentiste (il. 106—110). Stilul lor trădează participarea a doi maeştri: unul apropiat de tradiţiile lui Duccio şi ale lui Simone Martini, al doilea pornind de la Lorenzetti şi Bartolo di Fredi. Primul este un artist eminent, original şi plin de forţă; al doilea — un eclectic fără o personalitate proeminentă.
 Primului îi aparţine concepţia generală a întregului

ansamblu pictural și execuția majorității frescelor, în timp ce al doilea a realizat *Prezentarea la templu*, *Închinarea magilor* (parțial), *Pogorîrea sf. Duh*, *Învierea lui Lazăr*, *Intrarea în Ierusalim*. Existența a doi maeștri face pe deplin verosimilă mărturia lui Vasari potrivit căreia frescele au fost realizate de către Barna și de Giovanni d'Asciano (numele acestui maestru se întîlnește, cum a demonstrat Brandi, în documentele sieneze dintre anii 1355 și 1360). Iscă obiecție doar afirmația lui Vasari, după care frescele ar fi fost executate, chipurile, „în jurul anului 1381". O asemenea datare este, fără îndoială, prea tîrzie. Stilul picturilor ar indica mijlocul secolului al XIV-lea ca cea mai plauzibilă dată de execuție.

Pe baza confruntării concluziilor de ordin stilistic cu mărturiile vechilor izvoare, biografia lui Barna sau Berna — autorul celor mai reușite fresce de la San Gimignano — prezintă următoarele elemente: Pictorul s-a născut probabil pe la 1315 și a murit pe la 1355. Se poate să fi fost originar din Florența [printre deținuții închisorii din Lucca, este amintit în anul 1335 un oarecare Bernardo Bertini originar din împrejurimile Florenței („Contado di Firenze") care fusese prins în timpul unei încăierări războinice lîngă Altopascio]. Ajuns de tînăr la Siena, el a intrat, probabil, în atelierul lui Simone Martini și a studiat amănunțit *Maestà* a lui Duccio. A murit de tînăr, fără să-și termine frescele din San Gimignano care au fost duse la bun sfîrșit de către discipolul său (?), Giovanni d'Asciano.

În frescele de la San Gimignano frapează de la prima vedere ruptura cu tradițiile decorative ale lui Simone Martini. Barna renunță la tratarea bidimensională practicată de maestrul său și la jocul elegant de linii atît de îndrăgit de acesta. Barna construiește figuri greoaie, solide, amintind pe departe imaginile puternic reliefate ale lui Giotto, ale cărui lucrări trebuie să le fi cunoscut fără îndoială. Barna simplifică faldurile veșmintelor, stăpînește în mod uimitor linia de mijloc de construire a formei. Unele siluete ale personajelor sale,

cu toată simplitatea lor, se disting printr-o rară expresivitate (îndeosebi în scena *Chemarea apostolului Petru;* pl. 106). Cele mai reușite imagini ale lui Barna au un viguros caracter plebian potențat de profundul dramatism al concepției. Situații dramatice a încercat să redea și Simone Martini în altarul portativ aflat la Anwerpen. Dar el n-a depășit caracterul de reproducere exterioară a afectelor, care capătă, la dînsul, o tratare întrucîtva manieristă. Barna, dimpotrivă, înfățișează „patimile" extrem de veridic. El nu se teme să surprindă toate cruzimile din *Uciderea pruncilor*, asprimea grosolană a torționarilor lui Cristos, suferințele îndurate cu resemnare de către acesta, disperarea Mariei (il. 110). Există ceva autentic „grünewaldesc" în sceleratul Iuda al său (il. 107—108), în oștenii care-l batjocoresc pe Cristos, în fariseii săi înrăiți. Arta dură a lui Barna constituie o excepție pe fundalul picturii sieneze din recento, de obicei veselă și luminoasă. Receptarea tragică a vieții, definitorie pentru acest maestru, reflecta, fără îndoială, acele „neliniști ale secolului" care au dat naștere celor mai radicale erezii din trecento. Se prea poate ca aici să fi jucat un rol și impresiile directe lăsate de groaznica ciumă din anul 1348 care a curmat zeci de mii de vieți. Artist autentic, Barna a reacționat la acest eveniment — care a lăsat urme de neșters și în literatura secolului al XIV-lea —, prin imaginile create de el sub masca legendei evanghelice. Iată de ce imaginile sale produc o impresie atît de puternică. Temele religioase tradiționale erau aici încărcate cu un nou și profund conținut de viață.

Perkins, Van Marle, Edgell și Berenson au făcut încercări repetate de a-i atribui lui Barna o serie de tablouri de șevalet. Majoritatea acestor încercări au eșuat deoarece autorii lor n-au reușit să întindă o punte între lucrările de șevalet și frescele maestrului. Icoanele atribuite lui Barna nu numai că nu formează un grup stilistic unitar

 (o parte din ele putînd fi atribuite lui Lippo

Memmi) dar trădează o apropiere mult mai mare de lucrările lui Giovanni d'Asciano (dacă, firește, acest nume îl putem identifica, într-adevăr, cu cel de-al doilea artist care a lucrat la San Gimignano) decît de operele lui Barna. Nu este exclusă posibilitatea ca tabloul timpuriu cu imaginea sf. Petru din colecția Chiaramonte Bordonaro din Pallermo să-i aparțină lui Barna (il. 111). În această icoană, apropiată încă de Simone Martini, Barna se manifestă ca un maestru captivat de jocul de linii specific goticului. Dar pe chipul lui Petru și în general în figura acestuia se simte deja acea exaltare lăuntrică foarte caracteristică pentru temperamentalul Barna și greu de întîlnit la vreun alt artist sienez.

Din generația noilor pictori sienezi din prima jumătate a secolului al XIV-lea, Barna a fost, probabil, unicul care a supraviețuit ciumei din anul 1348 (frații Lorenzetti i-au căzut amîndoi victime). După el a început un declin rapid al picturii sieneze în care se observă, începînd cu anii 50—60, dominația epigonilor, adică a lui Andrea Vanni, Lippo Vanni, Bartolo di Messer Fredi, Luca di Tommé și alți „mici maeștri". Dar înainte să se fi petrecut acest lucru, Siena a dat încă doi eminenți artiști — pe Pietro (c. 1280—1348) și pe Ambrogio Lorenzetti (1290—1340). Spre deosebire de Simone Martini și adepții acestuia (exceptîndu-l pe Barna), creația lor reprezintă direcția democratică a dezvoltării artei sieneze, acea direcție caracterizată prin îndrăzneala căutărilor realiste (il. 112—132).

Dacă Petruccio di Lorenzo care figurează într-un document sienez din anii 1305/6 este cu adevărat Pietro Lorenzetti, aunci prima mențiune a artistului este despărțită de prima lui lucrare semnată de un interval de 14 ani[276]. În tabloul de altar semnat, păstrat la Santa Maria della Pieve în Arezzo (il. 112), Pietro Lorenzetti se manifestă ca un artist pe deplin format, cu o fizionomie proprie viu exprimată. Pornind de la Duccio, al cărui discipol probabil că a fost, Pietro prelucrează imaginile acestuia în direcția unei accen-

tuări a corporalității și a plasticității formelor. În chipurile serioase, concentrate ale sfinților săi nu mai este nimic bizantin. Ei au nasuri drepte, caracteristice și ochi înguști, „gotici". Acest tip i-a fost inspirat, pesemne, de statuile lui Giovanni Pisano a cărui artă puternică trebuie să-i fi plăcut mult lui Pietro. În tabloul de altar amintit, deasupra Madonei este plasată scena *Bunei Vestiri* ce are loc într-un interior cu spațiul redat în adîncime, tratat cu o asemenea înțelegere a construirii perspectivei încît influențele florentine sînt încă de pe acum incontestabile.

Apropiate stilistic de tabloul de altar din Arezzo sînt o serie de tablouri ce zugrăvesc Madone (cea mai timpurie se află în catedrala din Cortona, cele mai tîrzii — din biserica Santi Leonardo e Cristoforo din Montichiello, aflate în colecția Johnson din Philadelphia). Toate aceste Madone, create la sfîrșitul deceniului doi și de-a lungul deceniului trei al secolului al XIV-lea, au o trăsătură comună: un profund omenesc în raporturile mamei cu fiul. Maria parcă ar prevedea destinul tragic ce-l așteaptă pe Cristos. Deși acesta se joacă nepăsător în brațele ei, ea presimte suferințele viitoare. Această pecete a unei tristeți reținute conferă Madonelor lui Pietro Lorenzetti un caracter cu totul deosebit. Ele sînt la fel de diferite de melancolicele Madone ale lui Duccio, ca și de elegantele și visătoarele Madone ale lui Simone Martini. În mîhnirea lor nu există nimic inconștient. Tristețea pe care o încearcă Maria decurge din iminența tragediei ce se apropie. De aceea, Madonele lui Pietro au o asemenea semnificație lăuntrică. În comparație cu arta lui Simone, cea a lui Pietro este deopotrivă mai profundă și mai gravă.

Cum a arătat Dewald, *Madona cu sfinți*, de la Sant Ansano din Dofana constituia partea centrală a unui mare tablou de altar comandat lui Pietro, în anul 1329, de ordinul carmeliților. Patru mici tablouri ce alcătuiau predela acestui
 altar (a cincea parte a predelei, cea centrală, a

fost găsită de Peleo Bacci) se află, asemenea, în Muzeul din Siena. În scenele *Viziunea lui Sobac*, *Honoriu III aprobă regula carmeliților* (il. 114) și *Inocențiu IV alege pentru carmeliți o nouă uniformă*, Pietro realizează complicate edificii arhitecturale. El le pictează dintr-un punct de vedere oblic, ceea ce-i permite să evite adoptarea unui singur punct de fugă. Cu o știință a perspectivei remarcabilă pentru secolul al XIV-lea, artistul desfășoară în fața privitorului acoperișuri și pavimente din dale ce se îngustează în adîncime, interioare cu tavane casetate, săli cu bolți prevăzute cu nervuri. În *Viziunea lui Sobac*, artistul izbutește să redea farmecul intim al interiorului cu îngerul care a pătruns în zbor parcă din întîmplare (il. 113). Este încîntător motivul specific picturii de gen al prosopului atîrnat pe perete, precum este plin de farmec vestibulul cu scara care-l invită parcă pe privitor să intre în această căsuță și să se plimbe prin odăile ei confortabile. Această pătrundere subtilă în mediul de trai al omului, Pietro a învățat-o, fără îndoială, de la Duccio. Și cu toate că interioarele zugrăvite de el sînt mult mai realiste decît cele ale lui Duccio, narațiunea nu-și pierde nici la el tenta mirifică. Căsuțele și odăile zugrăvite de Pietro au ceva ce amintește de jucării. Ele se împacă de minune cu acest strălucitor fond auriu căruia-i răspund cu culorile lor vesele de verde-deschis, de roșu, alb, violet și lila. Ca un povestitor cu experiență, Pietro Lorenzetti își încarcă povestirea cu sute de detalii realiste, dorind, astfel, s-o facă mai verosimilă. Dar în același timp, el nu renunță la genul narativ care s-a bucurat totdeauna de mult succes la sienezi care au continuat să-l cultive și în secolul al XV-lea. În această privință, Pietro poate fi privit ca precursor direct al lui Sassetta, al lui Giovanni di Paolo și al lui Sano di Pietro.

Stilul miniatural în care sînt executate predelele altarului bisericii carmeliților constituie o ramificație secundară în creația lui Pietro Lorenzetti. Spre deosebire de Simone Martini, a-

cest maestru s-a exprimat cel mai plenar în frescele monumentale și nu în micile icoane. Cea mai reușită creație a sa o constituie picturile murale din transeptul stîng al bisericii inferioare a Bazilicii San Francesco din Assisi. Pietro Lorenzetti a lucrat aici cu multe ajutoare. Lui îi pot fi atribuite *Madona cu sf. Francisc și Ioan* (il. 115), marea compoziție cu *Răstignirea* (il. 117) și frescele de pe laturile arcadei intrării în capela Orsini (*Coborîrea de pe cruce*, il. 116; *Punerea în mormînt*, *Cristos în pragul iadului* și *Învierea*). La realizarea ultimului grup de fresce au participat, în afară de maestru, discipolii acestuia. Probabil că Pietro însuși a mai pictat *Francisc primind stigmatele* ca și *Sinuciderea lui Iuda* (pe peretele cu fereastra). Frescele de pe bolți (de la *Intrarea în Ierusalim* pînă la *Purtarea crucii*, inclusiv) aparțin școlii lui. Ele trebuie să fi fost realizate pe la jumătatea deceniului cinci, fapt demonstrat de patetismul imaginilor ce-și găsește analogie în stilul lui Simone Martini din ultimii ani de viață ai acestuia și în cel al lui Barna, precum și de complexitatea excesivă a fundalurilor arhitecturale ce amintește de acea îngrămădire oarecum fantastică de forme ce și-a găsit loc în *Înfățișarea la templu*, tabloul lui Ambrogio Lorenzetti de la Uffizi, datat 1342. Frescele executate de Pietro însuși nu pot fi considerate ca aparținînd anilor '20 (punctul de vedere al lui Dewald). Ele au fost pictate de-a lungul deceniului patru, după realizarea frescei reprezentînd *Răstignirea* din biserica sieneză San Francesco, datată de obicei, pe baza mărturiei lui Tizio, în anul 1331[277].

Picturile murale ce-i aparțin lui Pietro trădează un dezvoltat simț al monumentalului. Compozițiile clare, neîncărcate, figurile masive, contururi simplificate. Privind la *Punerea în mormînt* îți amintești involuntar de frescele lui Giotto, iar *Învierea* amintește de compoziția pe aceeași temă a lui Piero della Francesca, din Borgo di San Sepolcro. Deosebit de expresive sînt

 Coborîrea de pe cruce (il. 116) și *Răstignirea*

il. 117), ce se deosebesc printr-o expresivitate nemaiîntîlnită pînă atunci. Trupul slab, colțuros al lui Cristos, cu capul dat neputincios pe spate, Maria și Ioan care-l strîng la piept, Magdalena care-i sărută picioarele sînt imagini de o copleșitoare forță emoțională. Este impresionant și Nicodim într-o poză de prosternare, care scoate cu greu pironul cu cleștele. Dramatismul scenei reproduse aici este subliniat de artist și prin petele de sînge ce se văd la baza crucii și sub brațul ei drept. Deși figurile au pondere și volum ele nu afectează desfășurarea în plan a compoziției. Aceasta din urmă are multe elemente comune cu grupurile gotice sculptate în lemn, realizate sub formă de relief. Din punct de vedere ritmic, întreaga compoziție este construită pe baza folosirii largi a unor linii parabolice ce se repetă și care îi conferă o dinamică interioară, legînd-o, totodată, foarte bine cu ancadramentul lunetei. Un dramatism poate și mai accentuat al concepției stă la baza *Răstignirii* (partea centrală inferioară a acestei fresce s-a distrus). Figura lui Cristos răstignit se înalță mult deasupra mulțimii. Este plină de calm și înconjurată de aureola singurătății tragice. Spre deosebire de ea, figurile tîlharilor sînt redate în poze convulsive, încordate. Oamenii înghesuiți în jurul crucii sînt cuprinși de spaimă. Această gloată neliniștită, deasupra căreia domină figura lui Cristos, încearcă sentimentele cele mai contradictorii: de dragoste, de ură, de speranță, de disperare. Aproape de Cristos, plutesc îngeri care-l bocesc pe mort. Unii își rup veșmintele de pe ei, alții își frîng mîinile, iar o a treia categorie își acoperă fețele plînse. Nici un pictor din trecento n-a dat o tratare mai emoționantă a *Răstignirii*. Pietro a știut să confere acestei tradiționale teme evanghelice atîta pasiune și un asemenea patos încît ea și-a pierdut caracterul epic impersonal. Artistul i-a imprimat întreaga forță a propriului său sentiment, reușind astfel să ridice tema respectivă la nivelul unei adevărate tragedii umane.

Frescele de pe bolți sînt departe de lucrările executate de Pietro însuși. Compozițiile lor sînt supraîncărcate, fundalurile arhitecturale sînt redate excesiv de detaliat, dramatismul lor frizează adeseori grotescul, iar desenul nu are suficientă forță și maturitate. Discipolul lui Pietro, care a lucrat aici, n-a înțeles — este clar — arta superioară a dascălului său. Fără să-și dea seama, el a dizolvat dramatismul concepției proprii într-o mulțime de episoade de gen amuzante și a împodobit arhitectura gotică din fundal cu atîtea detalii antichizante încît acestea abat atenția de la ceea ce era principal, adică de la acțiunea însăși. El se laudă întruna față de privitor cu cunoștințele sale în domeniul perspectivei, înfățișînd edificiile și interioarele în rucursiuri voit îndrăznețe și este mult mai preocupat de redarea exactă a veșmintelor decît de cea a sentimentelor omenești. Uneori, introduce în frescele sale episoade foarte prozaice care n-au nici o legătură cu situațiile dramatice zugrăvite. Astfel, în *Cina cea de taină*, este redată bucătăria în care bucătarul spală vasele, un cîine linge blidele și o pisică toarce liniștit, iar în *Biciuirea lui Cristos*, apare în partea dreaptă o fereastră pe care privește o femeie cu un copil care ține de lanț o maimuță ce se plimbă pe balustrada casei în care Cristos este biciuit. Pietro Lorenzetti n-a recurs niciodată la asemenea mijloace pentru „înviorarea“ scenelor evanghelice. Acest stil narativ, care s-a bucurat de un mare succes la sienezii de mai tîrziu și la maeștrii de felul lui Benozzo Gozzoli, i-a rămas cu totul străin lui Pietro. Chiar dacă în tablouri și fresce a redat uneori detalii de gen, acestea erau dictate de întreaga concepție a operei artistice. Ele constituiau o parte componentă, organic integrată temei poetice.

Dintr-o perioadă tîrzie a activității creatoare a lui Pietro Lorenzetti mai fac parte *Madona cu îngeri* de la Uffizi, operă semnată și datată 1340 (?), trei madone înfățișate pînă la brîu, aflate la San Stefano în Castiglione d'Orcia, în colecția Perkins din Lastra a Signa și în colec-

ţia Serristori din Florenţa, precum şi o *Naştere a Fecioarei*, semnată şi datată 1342, aflată în muzeul catedralei din Siena (il. 118), *Madona cu îngerii*, de la Uffizi, ce şi-a păstrat toată prospeţimea coloritului (o uimitoare combinaţie a albastrului cu aurul şi cu tonuri de lila-pal, alb şi roşu-portocaliu) face dovada potenţării elementului plastic în tratarea figurilor care au devenit mai reliefate. Despre acelaşi lucru grăieşte şi tabloul sienez ce ne-a parvenit în rama veche iniţială. Privitorul vede aici interiorul unei bogate case sieneze. Pe pat, Anna stă pe jumătate culcată. La ea a venit în vizită o prietenă care i s-a aşezat la picioare. Ea ţine în mînă un evantai, adus probabil în dar lehuzei. În primul plan este înfăţişată scena îmbăierii pruncului: o slujnică bine făcută, cu Maria pe genunchi, încearcă temperatura apei cu mîna dreaptă în cada din faţa ei, în timp ce o tînără femeie toarnă apă în cadă. Din dreapta, se apropie o *damigella* prezentabilă cu un ulcior în mînă. În apropierea ei apare o slujnică purtînd un coş în care se păstrează darurile acoperite cu ştergare din care *damigella* a luat deja unul pe care şi l-a aruncat pe umăr. În partea stîngă sînt înfăţişaţi Ioachim ce aşteaptă cu nerăbdare vestea şi un prieten venit să-i ţină de urît. Un servitor tînăr îi comunică lui Ioachim ultimele noutăţi. Acţiunea se desfăşoară în două încăperi — în camera lehuzei acoperită cu bolţi în cruce, prevăzute cu nervuri, şi într-un mic iatac alăturat, prin a cărui uşă deschisă se vede curtea unui palazzo. Pietro a folosit în mod foarte ingenios cadrul, făcînd din el o parte organică a compoziţiei sale picturale. Arcele ramei sînt receptate de privitor ca arce ale interiorului, iar coloana din dreapta a ramei — ca un stîlp ce susţine bolţile în cruce. Coloneta din stînga coincide cu peretele ce desparte camera lehuzei de iatacul alăturat, în timp ce coloneta din dreapta parcă ar fi o parte a stîlpului pe care se sprijină tălpile bolţilor. O asemenea folosire iluzionistă a ramei este un caz singular în arta din trecento. Ea anticipează cele mai în-

drăznețe soluții perspectivale ale pictorilor din quattrocento, printre care Mantegna a acordat o atenție deosebită acestei probleme, în tabloul lui de altar pentru biserica San Zeno din Verona. Comparînd însă tripticul lui Pietro cu polipticurile artiștilor din secolul al XV-lea, ne apare dintr-o dată clar unde anume se află limitele peste care n-a putut să treacă maestrul sienez; în timp ce în polipticurile din quattrocento toate părțile componente au un singur punct de fugă, la Pietro, camera Annei este privită dintr-un unghi, iar iatacul alăturat — dintr-altul. În cadrul fiecăreia din aceste camere, Pietro se străduiește să realizeze o construcție perspectivală cît se poate de adevărată, lucru care-i reușește într-o măsură suficientă pentru ca privitorul aproape nici să nu observe erorile comise de artist.

Nașterea Maicii Domnului este unul dintre tablourile cele mai importante ale școlii sieneze. Totul ne atrage: și atmosfera sărbătorească pur sieneză, și minuțiozitatea neobișnuită a execuției, și amănuntele fermecătoare ale povestirii, și construcția solidă a figurilor, și îndrăzneala soluțiilor spațiale, și frumusețea cromaticii construită pe baza combinației de albastru pur, de roșu, de violet, de verde, de lila și de galben, ce formează o gamă coloristică veselă și prietenească. Pietro a demonstrat aici în mod concret cum se poate încărca o scenă religioasă cu amănunte ale picturii de gen fără a cădea în meschinărie. Probabil că tocmai de aceea tabloul său a făcut obiectul multor imitații.

În pictura sieneză din prima jumătate a secolului al XIV-lea, Pietro Lorenzetti ocupă un loc cu totul deosebit. Ieșit din școala lui Duccio, el depășește rapid tradiția bizantină și se alătură curentelor artistice înaintate ale timpului său, împrumutînd multe din arta unor artiști ca Giovanni Pisano, Giotto și Maso, fără să se rupă de școala sieneză. Operelor lui le sînt proprii delicatețea, poezia și coloritul viu specifice picturii sieneze. Toate aceste trăsături sînt îmbinate în mod abil de

 către Pietro cu un fel nou, mai veridic, de a a-

Scanned with CamScanner

borda realitatea. Cuceririle lui Duccio el le aplică în fresca monumentală. Creează astfel un nou tip de Madonă, marcat de tragism. Pictorul aprofundează imaginile tradiționale inculcîndu-le propriile sale simțiri și încărcîndu-le cu o emoționalitate atît de acută încît ele dobîndesc o mult mai mare vivacitate.

Totodată, propune o serie de îndrăznețe soluții de tratare a spațiului, perfecționînd perspectiva și pregătind prin aceasta terenul pentru fratele său mai tînăr, Ambrogio. Dintre toți pictorii sienezi din al doilea pătrar al secolului al XIV-lea, Pietro Lorenzetti a fost, se pare, singurul care, alături de Ambrogio, a știut să țină piept tentației prezentate de arta lui Simone Martini. Îl atrăgea nu atît somptuosul, cît expresivul. Pe această cale, el și-a elaborat propriul stil care i-a îngăduit să întruchipeze sentimente grave, simple și puternice.

Discipolii direcți ai lui Pietro au fost anonimul Maestru al Madonei din Ovile (anii 30—70 ai sec. XIV), așa-numitul Maestru al tripticului din Dijon (pe la mijlocul sec. XIV)[278] și fratele mai tînăr al artistului — Ambrogio. Alături de Pietro, Ambrogio Lorenzetti face parte dintre pictorii sienezi cei mai de vază[279]. O apreciere deosebit de înaltă i-a acordat Ghiberti. Pentru acesta, el era un „maestru excepțional, un om cu un imens talent", „un foarte nobil autor de compoziții", „un desenator plin de noblețe, extraordinar de experimentat în teoria acestei arte". Probabil că Ghiberti se înclină nu numai în fața picturii lui Ambrogio, ci și în fața erudiției sale care lui, ca om al Renașterii, îi impunea în mod deosebit. Tot Ghiberti ne face cunoscut că a văzut la un monah certasian un desen al lui Ambrogio după o statuie antică găsită la Siena[280]. În spatele cuvintelor sculptorului florentin se ascunde o tradițe vie, o tradiție la care Vasari n-a mai avut acces direct. Dar și Vasari vorbește despre vasta cultură a lui Ambrogio, despre manierele lui fine, despre profilul său profund moral care impunea respect concetățenilor, despre interesul arătat de el literaturii. Aceste fapte comunicate de Ghiberti și de Vasari dovedesc că

faima lui Ambrogio a dăinuit pînă în secolul al XVI-lea și că artiștilor renascentiști el le apărea ca un fenomen excepțional în istoria picturii din trecento.

Documentele de arhivă și lucrările ce ne-au parvenit de la Ambrogio confirmă înalta apreciere dată acestuia de către Ghiberti. Dintre pictorii sienezi, Ambrogio a fost cel mai legat de arta florentină. Probabil că încă de la sfîrșitul deceniului doi, el a ajuns la Florența, unde numele lui este menționat într-un document din 31 mai 1321. În anul 1327, era primit în breasla pictorilor din Florența și, în 1332, lucra pentru biserica florentină San Procolo.

După spusele lui Ghiberti, el a realizat, de asemenea, fresce pentru sala capitulară a călugărilor augustini din biserica San Spirito. Activitatea lui Ambrogio la Florența a lăsat urme adînci nu numai în creația unor artiști locali (Jacopo del Casentino, Maso, Bernardo Daddi) dar l-a îmbogățit pe Ambrogio însuși, familiarizîndu-l cu arta lui Giotto care a produs asupra lui o puternică impresie. Datorită contactului cu mediul florentin, Ambrogio și-a lărgit orizontul artistic. În el s-a trezit interesul pentru modelul în clarobscur ca mijloc de realizare a unor efecte plastice; a început să cugete mai serios la rezolvarea complexelor probleme ale perspectivei; de asemenea, a început să studieze mai atent monumentele antice. Și nu numai atît. Florența l-a ajutat și să depășească acel cadru îngust al vieții de breaslă, contribuind la dezvoltarea sa multilaterală. Pintre artiștii sienezi din secolul al XIV-lea, Ambrogio a fost singurul care a manifestat interes pentru cultura și știința antică. Un cercetător contemporan îl numește, pe bună dreptate, „poet — pictor — filosof". În frescele sale din biserica San Francesco din Siena, el împodobește edificiul gotic cu figurile zeilor și zeițelor antice inspirate lui de gemmele antice; în fresca *Urmările unei bune cîrmuiri*, redă figura *Siguranței* aproape nudă, imitînd relieful roman cu imaginea *Victoriei*, păstrat astăzi la Academia sieneză. În timpurile sale senzuale de Madone, cu

profilul lor clasic regulat și cu ovalul cărnos al feței, el pornește de la modelele sculpturii antice. S-a crezut greșit că Ambrogio Lorenzetti ar fi fost primul printre maeștrii europeni, care a descoperit *punctul unic* de fugă al liniilor (în cadrul unei suprafețe plane), și că l-ar fi devansat, astfel, pe Brunelleschi cu peste șaizeci de ani. Oricum, experimentele lui în domeniul perspectivei fac parte dintre soluțiile cele mai îndrăznețe de acest gen, stimulînd dezvoltarea peisajului și apariția „panoramei". Fără îndoială, maestrul trebuie să fi cunoscut părerile oamenilor de știință despre un punct unic de fugă al liniilor, care fusese negat în teorie de majoritatea matematicienilor medievali, inclusiv de Vitelo. Cel mai bun biograf al lui Ambrogio, Meyenburg, scrie despre el ca despre un om instruit în domeniul literaturii care își petrece timpul nu numai în societatea poeților, filosofilor, astrologilor și juriștilor, ci și în cea a opticienilor și a matematicienilor. Se poate ca aceștia din urmă să-l fi ajutat, în 1344, să-și realizeze „Cosmografia", adică harta lumii care împodobea un perete sub portretul lui Guidoriccio da Fogliano. Această hartă, ce nu ne-a parvenit, și al cărei centru era pămîntul, consta din cercuri rotitoare simbolizînd cele nouă sfere. Este probabil ca această hartă să fi constituit un fel de calendar pentru prezicerile astrologice. În sfîrșit, se prea poate ca Ambrogio să se fi ocupat și cu literatura. Milanesi îi atribuie toate textele ce însoțesc frescele din Palazzo Pubblico și care vădesc talentul literar al autorului și totodată cunoștințele acestuia în cele mai subtile probleme de erudiție scolastică. Toate acestea luate împreună îl descriu pe Ambrogio Lorenzetti ca pe o personalitate aparte ce amintește în multe privințe despre maeștrii renascentiști de mai tîrziu.

Cea mai timpurie dintre lucrările lui Ambrogio ajunsă pînă la noi — *Madona* din biserica Sant'Angelo din Vico l'Abate, în apropiere de Florența (il. 119) — demonstrează pregnant cît de tributar îi era artistul Toscanei. Probabil că primele lecții de pictură Ambrogio le-a primit de la fra-

tele său. Dar încă din anii tinereții, el trebuie să fi fost la Florența unde a și fost pictată Madona amintită, datată 1319. Figura Mariei, care își ține cu amîndouă brațele pruncul pe jumătate culcat, emană o vigoare rustică, amintind de *Madona* lui Giotto de la Uffizi. Figura ei greoaie, voluminoasă, prezentată frontal, este conturată de o linie continuă, închisă, ce conferă siluetei un caracter sculptural. Cît de departe este *Madona* plină de bărbăție a lui Ambrogio de creațiile zvelte și plăpînde ale lui Simone Martini! Avem de-a face aici cu o altă viziune, străină de cea a rafinatei arte gotice a lui Martini. La Ambrogio, lipsește jocul elegant de linii, iar aspectul de siluetă plată este înlocuit cu o tratare sculpturală, tridimensională. Numai dragostea pentru ornament, ca și tratarea pruncului, specifică picturii de gen apropie pe Ambrogio de maeștrii sienezi.

Într-o *Madonă* apropiată ca datare — tablou păstrat la seminarul de pe lîngă biserica San Francesco din Siena (il. 120) — Ambrogio creează imaginea poate cea mai plină de omenesc din toată arta trecentistă. Sprijinindu-se cu piciorul stîng de mîna mamei, copilul suge cu lăcomie la sînul de care s-a prins cu ambele mîini. El privește cu șiretenie spre spectator, ceea ce nu-l împiedică să fie absorbit cu totul de ocupația sa. Maria își privește atent fiul și o umbră abia perceptibilă de melancolie trece peste frumosul și delicatul ei chip. Nici un alt maestru trecentist n-a reușit să întruchipeze atît de plenar și de pregnant ideea maternității. Ambrogio a interpretat aici imaginea tradițională în sensul picturii de gen, dar a făcut asta așa de subtil încît a păstrat în întregime aureola poetică tipică pentru Duccio. Ca stil, această *Madonna del Late* sieneză se deosebește destul de mult de tabloul din Vico l'Abate: ea este mult mai delicată ca formă, trăsăturile florentine s-au topit organic în tradițiile sieneze și principalul mijloc artistic de expresie a devenit linia care, însă, nu aplatizează volumul, ci, dimpotrivă, contribuie
 la reliefarea lui.

Din anii '20 datează frescele din biserica San Francesco din Siena. Transferate din sala capitulară a mînăstirii în capela Bandini—Piccolomini, ele au avut mult de suferit nu numai din cauza trecerii timpului, ci și din cauză că au fost tăiate pe margini. În două din compozițiile ce ne-au parvenit sînt înfățișate temele *Martiriul călugărilor franciscani la Ceuta și Ludovic cel sfînt în fața papei Bonifaciu VIII*. În aceste fresce, Ambrogio zugrăvește fundaluri arhitecturale redate în desfășurări complexe. O mare atenție acordă maestrul redării în perspectivă a bolților în cruce prevăzute cu nervuri. Ambele scene sînt supraîncărcate cu figuri. Uneori, compoziția n-a fost latura forte a artei lui Ambrogio. Dar, ca și Pietro, el ajunge la o mare expresivitate în figurile luate izolat. Padișahul cu sabie scoasă, călăii, unii dintre martorii ce privesc la cele ce se întîmplă — sînt imagini de neuitat ca prospețime a concepției.

În 1332, Ambrogio se afla la Florența, unde a executat tabloul de altar pentru biserica San Procolo (semifigurile sfinților Nicolae și Procul se păstrează în Muzeul Bandini din Fiesole, iar figura Mariei — într-o colecție particulară). Probabil că în jurul aceleiași date au fost pictate patru admirabile mici scene din viața sf. Nicolae (Uffizi, pl. 121—122). Aici se manifestă pentru prima dată cu multă pregnanță interesul lui Ambrogio pentru experimentele din domeniul perspectivei. El redă cu o rară măiestrie interiorul unei biserici gotice cu trei nave, străzi, case, interioare domestice, scări, peisajul marin. Pornind de la căutările fratelui său mai mare, Ambrogio, „verifică" perspectiva inventată de acesta, încercînd s-o facă mai exactă. Deși nu stăpînește încă legile teoretice ale perspectivei și lucrează „după ochi", făcînd uneori greșeli elementare, el ajunge totuși la rezultate remarcabile pentru timpul său. Este de ajuns să menționăm următorul amănunt: în peisajul marin, corăbiilor ce plutesc la orizont li se văd numai vîrfurile pînzelor. Tonul general al narațiunii rămîne fabulos. Păstrează și el fundalul auriu, și, ca în trecut, figurinele minuscule apar ca niște

Scanned with CamScanner

păpuși puse în mișcare de o mînă nevăzută. Tot ca în trecut, în mediul real intervin din cînd în cînd forțe iraționale. Dar Ambrogio își încarcă povestirea cu sute de detalii atît de vii și amuzante, încît scenele lui par mult mai realiste decît cele care împodobesc predela altarului carmeliților, pictate de Pietro.

În anii '30, Ambrogio a primit multe comenzi din partea autorităților sieneze și a bisericilor din Siena. Împreună cu fratele său, a împodobit cu fresce fațada spitalului Scala (1335). A lucrat, de asemenea, pentru catedrală și pentru Palazzo Pubblico, unde se află principala sa operă — un vast ciclu de fresce în „Sala celor nouă" (il. 123—128). Aceste fresce, al căror conținut a fost deja analizat de noi amănunțit, au fost pictate în anii 1337—1339. În ele, Ambrogio a plătit tribut entuziasmului pentru alegoria medievală. Sub acest aspect, picturile din „Sala celor nouă" constituie un monument foarte caracteristic al artei trecentiste. Dar poate că și mai caracteristică este pentru el o altă trăsătură, și anume pierderea caracterului abstract pe care-l avea în trecut alegoria medievală. Imaginile alegorice se încarcă aici cu un conținut nou realist datorită căruia ele dobîndesc o pregnanță nemaiîntîlnită pînă atunci.

Latura programatică a frescelor încătușa desigur fantezia artistică a lui Ambrogio. El era constrîns să introducă în picturile sale murale o mulțime de figuri alegorice însoțite de comentarii. Faptul îngreuna crearea unei compoziții desăvîrșite. Majoritatea frecelor sînt divizate în porțiuni izolate, nelegate unele de altele. Niciodată Ambrogio n-a fost mai stîngaci ca aici în rezolvarea problemelor compoziționale. Confruntarea stilului său cu stilul gravurilor germane din secolul al XV-lea — făcută de Berenson — este foarte concludentă în frescele din Palazzo Pubblico. Acestea trebuie privite pe porțiuni și atunci ni se dezvăluie toată frumusețea lor. Splendidă, inspirată de modelele antice este alegoria *Păcii*, învăluită într-un veșmînt subțire și transparent. Nu mai puțin expresivă este și figura *Concordiei* (il. 124—125) al cărei cap amin-

tește de Venerele antice. Este solid construit grupul cetățenilor sienezi — unul dintre primele portrete de grup din istoria picturii europene. Dar cele mai reușite soluții Ambrogio le aplică în frescele în care a putut să desfășoare în toată amploarea talentul său înnăscut de peisagist. Este vorba despre picturile care înfățișează *Urmările unei bune cîrmuiri* (il. 127—128). Aici, Ambrogio a reușit să cuprindă cu o singură privire vasta întindere și să redea natura în toată varietatea și în toată integritatea ei. În stînga sînt redate casele, străzile și piețele Sienei, iar în partea dreaptă, în afara zidurilor, împrejurimile orașului. De la porțile cetății coboară abrupt un drum ce duce la podul de peste rîu. Pe acest drum umblă nobili și negustori cu asini. În depărtare, după primele dealuri, se văd golful mării cu portul Telamone, ogoare și grădini arate și gospodării țărănești. În vale, după primul șir de munți, se văd alte așezări, alte cîmpuri, iar pe culmile munților din depărtare se îngrămădesc castele inaccesibile. Ambrogio redă peisajele în perspectivă plonjantă, panoramic. Aceste panorame se deosebesc printr-o mare bogăție și densitate de detalii. Ele nu se caracterizează printr-un decorativism de suprafață întrucît sînt animate de un profund sentiment de venerație față de natură, de o mare dragoste față de lume, față de viață. În ele găsesc o întruchipare clară și convingătoare impresiile unui suflet sensibil și ale unei minți uimitor de ascuțite.

Că Ambrogio Lorenzetti a fost cu adevărat un remarcabil peisagist care a aplicat în genul respectiv cunoștințele sale fundamentale din domeniul perspectivei, o dovedesc și cele două *Peisaje* ale sale din Pinacoteca sieneză (il. 129). Desigur, aici nu avem de-a face cu peisaje de sine stătătoare, cum greșit consideră o serie de cercetători, ci cu fundalurile decupate în mod abil din predelele unui altar. Dar chiar dacă acestea constituie doar porțiuni din compoziții mai vaste, ele se evidențiază, oricum, printre tablourile din trecento, prin autenticitate și printr-un deosebit caracter poetic. Numai Ambrogio Lorenzetti a știut să dea această

îmbinare originală de naivitate copilărească şi subtil simţ al naturii. În această privinţă, urmaşii lui direcţi au fost, în secolul al XV-lea, Sassetta şi Giovanni di Paolo.

Printre lucrările din ultima perioadă de creaţie a lui Ambrogio, se numără *Madona cu sfinţi şi îngeri* din Massa Marittima (jum. anilor '30), *Maestà* din biserica Sant Agostino din Siena, *Prezentarea la templu*, din anul 1342, de la Uffizi (il. 130) şi *Buna Vestire* din anul 1344, din Academia Sieneză (il. 131)[281]. În prima din aceste lucrări, compoziţia suferă de supraîncărcarea cu figuri, obişnuită pentru Ambrogio. Grupurile laterale sînt stîngaci ritmate, nimburile bogat ornamentate creează impresia unei licăriri agitate, iar simetria are un caracter oarecum forţat. Dar, ca totdeauna, figurile luate separat sînt excelente: de exemplu, Maria lipindu-şi obrazul de pruncul ei, îngerii cîntînd la violă, alegoriile *Credinţei*, *Speranţei* şi *Iubirii*, aşezate pe treptele tronului. Tuturor acestor imagini le sînt proprii o gingăşie şi o feminitate pur sieneze. Aceeaşi impresie contradictorie o lasă şi *Prezentarea la templu* (il. 130). Ambrogio acordă o mare atenţie arhitecturii şi ornamenticii ei încărcate, pavimentelor cu dale în perspectivă, totul redat cu o măiestrie remarcabilă pentru secolul al XIV-lea. Aceste detalii dobîndesc la el, un caracter independent, captivînd interesul privitorului. Şi în acest tablou întîlnim imagini seducătoare prin simplitate şi vivacitate (Maria şi prietena ei, copilul cu degetul în gură). Lucrarea cea mai importantă este *Buna Vestire* (il. 131), în care Ambrogio se ridică pe culmile unei generalizări monumentale. În redarea figurilor se îmbină construcţia solidă a formei, tipic florentină, cu duioşia sieneză. Liniile siluetelor reliefează admirabil volumul masei pe care o conturează, iar compoziţia simplă şi expresivă este epurată de accesoriile superflue sesizabile uneori în tablourile maestrului. Deosebit de bine i-a reuşit lui Ambrogio redarea raportului de cordialitate al Mariei cu arhanghelul cu care parcă ar purta o discuţie liniştită. În această lucrare,

figurile sînt pătrunse de atîta importanță încît ne determină să uităm de cele ce le înconjoară. Or, în tratarea pavimentului făcut din dale, Ambrogio a propus o soluție remarcabilă prin noutatea ei; el a făcut încercarea de a reda toate liniile ca întîlnindu-se într-un singur punct. Și dacă această încercare nu i-a reușit întrutotul, experimentul său reprezintă totuși o verigă importantă în dezvoltarea perspectivei. Este foarte simptomatic faptul că în *Madona cu sfinți și îngeri*, păstrată la Academia din Siena (il. 132), unul dintre discipolii apropiați ai lui Ambrogio a repetat același îndrăzneț experiment în domeniul perspectivei. Probabil că în atelierul lui Ambrogio construcțiile în perspectivă de acest fel se bucurau de o largă popularitate.

Odată cu Ambrogio Lorenzetti, mort, ca și fratele său, în timpul cumplitei ciume din anul 1348, a părăsit scena ultimul mare pictor sienez. În arta lui Ambrogio, se împletesc în modul cel mai capricios ecourile artei lui Giotto cu tradițiile sieneze, primele pasiuni încă timide pentru Antichitate cu dragostea pentru sofisticatele alegorii scolastice, un acut spirit de observație cu tendința spre fabulos. De obicei, artistul ne frapează cu veridicitatea redării celor mai neînsemnate lucruri, pe care le zugrăvește cu o putere de pătrundere proprie sienezilor. Aceste fenomene îi captivează într-atît atenția, încît artistul uită esențialul. Pe el îl interesează în aceeași măsură esențialul și secundarul, ba, adesea, acesta din urmă joacă un rol disproporționat de mare. Stilul lui Ambrogio ar putea fi caracterizat ca narativ. În lucrările sale, pictorul sienez manifestă aceeași dragoste pentru realitate ca și primii nuveliști. Uneori, în tablourile și frescele sale, întîlnim porțiuni uimitoare sub aspectul prospețimii receptării: interioare intime, peisaje încîntătoare, figuri seducătoare prin farmecul lor senzual. Dar, spre deosebire de primii nuveliști, Ambrogio nu știe încă să confere întregii povestiri un sens realist. Tratarea specifică picturii de gen se împacă la el cu fabulația naivă; interesul pentru per-

spectivă și pentru detaliul realist — cu decorativismul sărbătoresc al concepției. Așa se și explică succesul de care s-a bucurat în rîndul artiștilor sienezi de mai tîrziu care au găsit în arta lui tot ceea ce aspirau ei să obțină.

După Barna, pictura sieneză din trecento n-a mai promovat nici un pictor de excepție. A doua jumătate a secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea au fost dominate de epigoni care au valorificat moștenirea lui Simone Martini și a fraților Lorenzetti. Acești „mici maeștri" nu-și pun și nu rezolvă probleme noi. Ei repetă schemele compoziționale ale marilor predecesori, șlefuind sîrguincios formele elaborate de aceștia și imitînd tipurile adoptate de ei. Și totuși, arta acestor maeștri este infinit mai atrăgătoare decît arta pictorilor florentini contemporani cu ei. Ea are o fină tentă poetică, cucerind totdeauna prin coloritul ei delicat.

Pleiada pictorilor sienezi din a doua jumătate a secolului al XIV-lea începe cu Lippo Vanni (amintit în anii 1341—1375)[282]. Asemenea majorității celorlalți artiști din acea vreme, el a participat activ la viața politică a Sienei. A fost un bun miniaturist, imitîndu-l, în operele sale, pe Simone Martini și pe frații Lorenzetti. Micile lui icoane, pictate cu foarte multă migală inspiră blîndețe și duioșie. Mult mai apropiate de anumite trăsături standard sînt lucrările somptuoase ale lui Andrea Vanni (c. 1332? — 1414?)[283] care a făcut o strălucită carieră diplomatică. Prieten cu Caterina da Siena, el a obținut un loc la curtea din Neapole. În anul 1353 a deschis un atelier împreună cu Bartolo di Maestro Fredi. Și el i-a imitat pe Martini și pe frații Lorenzetti a căror artă a banalizat-o. „Mici maeștri" tipici au fost, de asemenea, Niccolo di Buonaccorso (menționat din 1348 — m. 1388)[284], pasionat pentru ornamente gravate, și Francesco di Vannucci (menționat între anii 1337—1376)[285], a cărui unică lucrare — o *Răstignire,* aflată la Berlin — îl recomandă ca pe un artist ce se străduiește să

 preia stilul dramatic din ultima parte a creației

lui Simone Martini. Mai înclinați spre monumentalism au fost Luca di Tommé (menționat între 1355—1389) și, aflat sub influența sa, — Giacomo di Mino del Pelliciaio (menționat între 1342—1389)[286]. Luca di Tommé a fost, probabil, discipolul lui Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci. *Răstignirea* lui din anul 1366, din Pisa, și poliptícul din anul 1367, din Siena, se disting prin gravitatea concepției și printr-o mare prospețime, cu toate că nici aceste lucrări nu strălucesc prin originalitate.

Cel mai fecund și mai influent maestru din a doua jumătate a secolului al XIV-lea a fost Bartolo di Maestro Fredi (menționat între 1353—1407)[287]. El a lucrat împreună cu Andrea Vanni, cu Luca di Tommé și cu fiul său, Andrea di Bartolo. În arta sa eclectică (pl. 133), se îmbină tradițiile lui Tegliacci, ale lui Lippo Memmi, ale fraților Lorenzetti și ale lui Barna. El a dezvoltat elementele de gen din pictura lui Ambrogio, căzînd uneori într-o grandilocvență care face ca privirea să se piardă în compoziții supraîncărcate cu episoade secundare (frescele din anul 1367 de la San Gimignano). Dar culorile strălucitoare ale tablourilor sale sînt totdeauna așa de expresive, iar figurile pictate cu chipurile lor ascuțite, caracteristice, sînt totdeauna așa de amuzante încît lucrările lui nu par niciodată plictisitoare. Dintre sienezi, Bartolo a fost, poate, primul pictor care s-a alăturat, pe la sfîrșitul secolului al XIV-lea, curentului numit „gotic internațional". Nu degeaba compoziția sa sărbătorească *Adorația magilor*, aflată la Academia din Siena, ne duce direct cu gîndul la renumitul tablou cu același nume pictat mai tîrziu de Gentile da Fabriano.

Nu mai puțin tipic pentru arta sieneză din ultima parte a secolului al XIV-lea a fost și Paolo di Giovanni Fei (menționat cu începere din 1370 —m. 1411)[288], care, fără suficiente motive, a fost considerat profesorul lui Giovanni di Paolo și al lui Sassetta. Autor al multor altare portative minuscule, lucrate cu o meticulozitate deosebită, Fei merge pe urmele profesorului său Bartolo di

Maestro Fredi și ale lui Andrea Vanni. Paleta lui rafinată constă din culori foarte gingașe, veșmintele figurilor sînt acoperite cu un fin desen ornamental gravat ce amintește de striurile aurii. Cînd artistul încearcă să se apropie de maeștrii din prima jumătate a secolului, limitele talentului său apar dintr-o dată evidente. În tabloul *Nașterea Maicii Domnului*, aflat la Academia din Siena (pl. 134), el imită tabloul pe aceeași temă al lui Pietro Lorenzetti. Dar stilul sever al lui Pietro îi rămîne inaccesibil. Spațiul pierde, la el, din vizibilitatea sa limpidă și din caracterul structiv (figurile de pe voleții laterali redate pe fond auriu nu se acordă cîtuși de puțin cu spațiul părții centrale a tripticului); este încălcată legătura organică a ramei cu tabloul; măreția imaginilor lui Pietro cedează locul fragilității manieriste; în locul veșmintelor simple ce cad în falduri line, la Lorenzetti, Fei introduce costumul la modă cu mantii aruncate peste ele, supuse unui ritm pur decorativ. Asemenea lui Bartolo di Maestro Fredi, Fei este atras și el în curentul goticizant care a cuprins, către sfîrșitul secolului al XIV-lea, întreaga artă toscană.

Acestui curent i se alătură, de asemenea, Taddeo di Bartolo (c. 1362—1422)[289]. Maestru influent care, în afară de Siena, a mai lucrat la Genua, Volterra, San Gimignano, Pisa și la Perugia, el se manifestă ca un propagator activ al artei sieneze. Opera lui se extinde deja și asupra primului pătrar al secolului al XV-lea. El a adus cu sine în quattrocento tradițiile trecentiste contribuind la longevitatea lor deosebită pe pămîntul Sienei. Neavînd o fantezie bogată, Taddeo di Bartolo a creat compoziții lipsite de o prea mare varietate. Personajele sale aparțin unui tip standard, cam uscățiv. Dar ca toți sienezii, el simte culoarea și stăpînește cu virtuozitate linia și tehnica picturii în general. Îi place să trateze îmbrăcămintea personajelor în manieră gotică, creînd rafinate înflorituri [în această privință, sînt deosebit de caracteristice icoana înfățișîndu-l pe San Donnino din Museo Civico din Pisa (pl. 135) și

frescele sale (din anii 1406—1408) din Capela de la Palazzo Pubblico ale cărei bolți sînt împodobite cu figurile amuzante ale unor zeități antice]. El îngrămădește falduri agitate, acordînd o mare atenție elementelor decorative. Este cu totul remarcabil autoportretul pe care l-a introdus în tabloul de altar păstrat azi în catedrala din Montepulciano (1401). Aici el s-a înfățișat în rolul sfîntului patron căruia-i poartă numele — apostolul Tadeu, reușind să redea cu multă veracitate propriile trăsături ale feței. Pe urmele lui Taddeo di Bartolo au mers fiul său, Bartolo di Maestro Fredi, Andrea di Bartolo (menționat cu începere din anul 1389 — m. 1428)[290] și Martino di Bartolomeo (menționat din 1389 — m. 1434/5)[291], care au continuat să lucreze în secolul al XV-lea, ca și cînd Florența lui Brunelleschi, Donattelo și Masaccio ar fi fost la multe mii de mile depărtare de Siena. Ei nutresc în continuare idealuri pur trecentiste care au pentru pictorii sienezi un farmec irezistibil. Aceleași idealuri își păstrează forța de atracție și pentru Sassetta și pentru Giovanni di Paolo care au știut să insufle însă acestor idealuri o nouă viață, cu certe valențe poetice.

Școala sieneză este fără îndoială cea mai puternică școală de pictură din secolul al XIV-lea. Ea a exercitat o mare influență asupra cursului urmat de dezvoltarea întregii arte italiene din acest timp. În cadrul ei au fost elaborate soluții ce au avut un larg ecou; artiștii ei s-au bucurat pretutindeni și totdeauna de succes, iar operele lor erau foarte prețuite și la Florența ai cărei pictori s-au orientat spre Siena, înțelegînd prea bine că ei îi aparținea, în secolul al XIV-lea, rolul principal.

În comparație cu pictura sieneză, cea florentină ocupă un loc secundar. Între Giotto și Masaccio, ea n-a avut artiști de foarte înalt nivel. Înrîurirea lui Giotto a fost atît de puternică încît, în multe cazuri, s-a arătat pînă la urmă păgubitoare. Ea a acționat multă vreme împotriva pătrunderii în pictura florentină a morfologiei

gotice, iar pe de alta, a diminuat energiile creatoare ale pictorilor, împingîndu-i pe drumul imitației. Arta mărginită și schematică a discipolilor și adepților lui Giotto este moleșită, fadă. Nu întîmplător multora li s-a și dat denumirea de „giottiști". Lucrările lor n-au strălucirea coloristică și nici caracterul poetic al picturii sieneze. Nu-i mai puțin adevărat însă că ele n-au nici soliditatea constructivă a formei și nici caracterul uman specifice artei lui Giotto. Numai prin influența exercitată de piața obiectelor de artă ne putem explica excesiva supraestimare pe care aceste icoane florentine au căpătat-o în literatura de artă care i-a ridicat în slăvi pe toți pictorii florentini, chiar și pe cei de mîna a treia[292]. În realitate, aceștia au lăsat puține lucrări de prima mînă. Încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea, operele lor poartă pecetea imitației și eclectismului. De-a lungul celei de a doua jumătăți a secolului al XIV-lea, nivelul general al picturii florentine continuă să coboare. Însușirea pe scară largă a formelor gotice duce la triumful tendințelor decorative, înțelese superficial, întrucît ele se suprapuneau în mod artificial peste vechiul fond giottesc ce le era profund ostil ca spirit. Iată de ce, la Florența, dacă facem abstracție de Lorenzo Monaco, legat foarte strîns de Siena, nu găsim nici un pictor în stare să asimileze goticul atît de organic cum au reușit s-o facă Simone Martini și numeroșii săi adepți.

În pictura florentină din prima jumătate a secolului al XIV-lea, se conturează cu precizie două curente. Unul pornește de la Giotto; altul își are obîrșia în tradițiile de dinainte de Giotto și în tradițiile sieneze. Din primul fac parte cei mai apropiați discipoli și adepți ai marelui florentin. Dintre aceștia se cuvine a fi menționați așa-numitul Maestru al velelor din Assisi care a realizat renumitele alegorii din biserica inferioară din Assisi[293], Stefano[294] pe care Villani și Landini l-au poreclit „maimuță" și de la care nu ne-a parvenit nici o lucrare indubitabilă, precum și Taddeo Gaddi și Maso. Tot la acest grup de ar-

tişti mai aderă Maestrul Tabloului Pietà din Muzeul Fogg care a activat începînd aproximativ din anul 1320[295]. Operele sale (*Pietà* din Muzeul Fogg, *Francisc* şi *Filip ş.a.*) deşi trădează îndepărtate ecouri romane, se află sub semnul puternicei influenţe a lui Giotto. Dintre toţi aceşti pictori, singur Maso a fost un mare artist, pe cîtă vreme ceilalţi departe de a îmbogăţi moştenirea lui Giotto, dimpotrivă, o sărăcesc. Ei pierd soliditatea şi monumentalitatea formei, specifice artei lui Giotto, caracterul sublim al acesteia, etosul ei. În schimb, acordă principala atenţie elementelor de gen care dobîndesc în lucrările lor o importanţă disproporţionată. Dar, spre deosebire de sienezi, ei nu ştiu să insufle acestor detalii de gen nici o undă de poezie, ci le tratează oarecum cu simplitate, ca pe nişte fenomene diurne ce încarcă de obicei compoziţiile cu un balast de prisos, lipsindu-le de integritatea lor esenţială. Aceste schimbări de accent şi-au găsit o reflectare deosebit de clară în creaţia lui Taddeo Gaddi care poate fi considerat drept cel mai influent maestru florentin din a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

Taddeo Gaddi (menţionat între anii 1327—1366) a fost un discipol apropiat al lui Giotto[296]. Fiu al cunoscutului pictor şi mozaicar Gaddo Gaddi, el a aparţinut unei vechi familii de artişti florentini care a jucat un rol de seamă în viaţa culturală a oraşului de pe Arno. Spre el curgeau din toate părţile comenzile pe care le executa rapid şi cu multă acurateţe. Lui îi aparţin o mulţime de tablouri (o *Madonă* timpurie din colecţia Lehman din New York; ciclul scenelor din viaţa lui Cristos şi a sf. Francisc din Academia florentină; tripticul din anul 1334 aflat într-un muzeu din Berlin; o Madonă din San Lorenzo alle Rose, aproape de Florenţa; polipticul din anul 1353 din San Giovanni Fuorcivitas din Pistoia; *Madona cu îngeri* din anul 1355, de la Uffizi; tripticul din San Martino a Mensola, în apropiere de Florenţa; polipticul din Santa Felicità din Florenţa ş.a.) o parte din a-

cestea trădînd influența lui Bernardo Daddi. Dar el n-a reușit niciodată să realizeze imagini elegante și grațioase. Pensula lui greoaie se exprima mult mai plenar pe spațiul unor mari suprafețe de zid. Iată de ce operele sale cele mai caracteristice rămîn frescele [scenele din viața Mariei — în capela Baroncelli din biserica Santa Croce (1332—1338), *Arborele lui Bonaventura* cu scenele care-l flanchează și *Cina cea de taină* din refectoriul aceleiași biserici]. În picturile sale murale Taddeo se depărtează de stilul sever și sublim al lui Giotto. Manifestînd un interes sporit pentru latura pur ilustrativă a imaginii, el introduce episoade de gen secundare, îmbogățește fundalurile arhitecturale, complică peisajele. În *Vestirea păstorilor* (pl. 136) redă eclerajul nocturn înfățișînd lumina galben-aurie iradiată de înger, lumină ce se proiectează ca o aureolă strălucitoare pe cerul bleu-închis, luminînd stîncile sure și pe păstorii căzuți la pămînt. Aceste efecte și altele asemănătoare nu salvează însă picturile murale ale lui Taddeo Gaddi de banalitate. În tipologia lui este totdeauna ceva standardizat, situațiile zugrăvite de el sînt lipsite de obicei de expresivitate psihologică, compozițiile prost ritmate sînt supraîncărcate și confuze. Desenul este uneori grosolan și inexpresiv, iar coloritul deschis și rece este cam pestriț. Arta aridă și flegmatică a lui Taddeo Gaddi, numit într-un registru din anul 1347 „unul dintre cei mai buni pictori ai Florenței" este o mărturie grăitoare despre nivelul modest al picturii florentine după moartea lui Giotto.

Dintre discipolii lui Giotto, Maso a avut un talent deosebit[297]. Dacă el poate fi identificat cu Maso di Banco, al cărui nume figurează în documentele florentine din anii 1341, 1343, 1346 și 1350, atunci activitatea sa îmbrățișează mai cu seamă anii '40. În jurul lui Maso se poartă pînă astăzi o aprinsă polemică științifică. Aceasta se explică în parte prin faptul că încă scriitorii din secolul al XIV-lea („Cartea lui Antonio Billi", „Codexul Magliabechiano", „Viețile" lui Vasari)

l-au confundat pe Maso cu Giottino, atribuindu-i acestuia din urmă o serie de lucrări care, pentru Ghiberti, contau ca aparţinîndu-i lui Maso. Numele lui Giottino este întîlnit în documente florentine din anii 1368—1369, dar nu ne-a parvenit nici o lucrare semnată de acest maestru. Întrucît Ghiberti este sursa principală şi cea mai de încredere pentru istoria picturii trecentiste, este mult mai judicios să ne ghidăm după afirmaţiile sale, cu atît mai mult cu cît frescele din Capela Bardi din biserica Santa Croce, atribuite de el lui Maso, s-au păstrat pînă în ziua de azi şi, ca stil, ele aparţin deceniului cinci, adică perioadei cînd a lucrat Maso di Banco.

Capela Bardi este decorată cu fresce ce înfăţişează scene din viaţa sf. Silvestru. Autorul acestor fresce a simţit cu multă fineţe farmecul artei lui Giotto. Compoziţiile lui simple, expresive sînt excepţional ritmate; tratarea spaţiului se deosebeşte prin claritate şi permite îmbrăţişarea cu o singură privire a întregului, iar figurile maiestuoase ce stau solid pe picioare sînt concentrate şi grave. Contemplînd chipurile lor severe şi pline de nobleţe, îţi dai imediat seama de apropierea lăuntrică a lui Maso de Giotto. Numai Maso a reuşit să întruchipeze în imaginile sale etosul giottesc care lipseşte în general din creaţiile celorlalţi discipoli şi adepţi ai marelui maestru florentin.

Printre frescele capelei Bardi, deosebit de izbutită este scena cu *Îmblînzirea dragonului şi învierea a doi magi* (pl. 137). În partea stîngă a compoziţiei, sf. Silvestru se coboară în vizuina dragonului; în centru, el îi tămăduieşte pe magii otrăviţi de răsuflarea veninoasă a fiarei, iar în partea stîngă — împăratul Constantin cu suita sa asistă la miracolul înfăptuit de sf. Silvestru. Artistul a folosit aici, cu măiestrie, motivul arhitectonic, pentru sudarea într-o compoziţie unică a celor trei episoade. Suprafeţele mari, liniştite ale zidului servesc drept fundal pentru figuri, ba subliniind, ba atenuînd amploarea lor. Spaţiul se desfăşoară liber în lăţime şi în adîncime, desenul laconic şi constructiv este extrem de expre-

siv, iar culorile pure și clare contribuie și ele la reliefarea volumului formei care este plină, temeinică. Această frescă plină de măreție are ceva ce ne duce cu gîndul la picturile murale ale lui Piero della Francesca, cu ritmul lor spațial aproape divin.

Bazîndu-se pe frescele din capela Bardi, o serie de cercetători au făcut încercarea de a completa creația lui Maso cu noi atribuiri. Dar majoritatea acestor atribuiri rămîn neconvingătoare. Lui Maso îi pot fi atribuite numai un fragment din scena *Încoronării Mariei* din biserica Santa Croce, polipticul din biserica San Spirito din Florența și o *Madonă* dintr-un muzeu din Berlin, care constituie partea centrală a polipticului din care doi voleți (*Ioan Botezătorul* și *sf. Anton*) s-au păstrat în castelul Königsberg, în timp ce un al treilea volet (înfățișîndu-l pe Anton din Padova, pl. 138) se află la Metropolitan Museum of Art din New York. În ambele polipticuri, Maso a redat figurile pînă la brîu, conferindu-le un atît de puternic relief, aproape sculptural, încît acesta neutralizează total fondul auriu ce juca un mare rol în polipticurile gotice. Semifigurile umplu aproape tot spațiul ce le-a fost rezervat în cadrul imaginii. Ele se deosebesc prin caracterul palpabil al materialității lor, ceea ce confirmă o dată în plus că tocmai Maso este artistul care s-a aflat cel mai aproape de Giotto, el înțelegînd mai subtil decît oricare altul esența artei acestuia.

Din școala lui Maso care, după spusele lui Ghiberti, a avut „foarte mulți elevi" a ieșit remarcabila compoziție cu *Jelirea lui Cristos* (il. 140) care împodobea cîndva biserica San Remigio din Florența (în prezent se păstrează la Uffizi). Atribuită de majoritatea cercetătorilor lui Maso însuși, ea nu poate fi considerată totuși ca aparținîndu-i, măcar și pentru faptul că datează dintr-o epocă ulterioară (Maso a murit, probabil, în jurul anului 1350). Se prea poate să avem de-a face aici cu o lucrare a lui Giottino care învățase cu Maso. În orice caz, stilul acestui tablou își are

 originea în tradiția lui Maso. Simplă, aerată,

compoziția aceasta se distinge prin multă claritate. Figurile din jurul lui Cristos mort formează un grup ritmat, conturele sînt abil generalizate, cu pricepere, iar mișcările sînt măsurate, line. Totul poartă pecetea unei nobile rețineri. Acesta este unul dintre cele mai remarcabile tablouri florentine din trecento.

Dorind să caracterizeze stilul lui Maso, Ghiberti a scris că „el a prescurtat mult arta picturii" (adică a simplificat-o). Probabil că Ghiberti a vrut să spună prin asta că Maso și discipolii săi s-au opus altor urmași ai lui Giotto, cultivînd, după exemplul acestuia, forma laconică, expresivă, monumentală. Din păcate, în pictura florentină n-a învins direcția lui Maso, ci aceea a lui Taddeo Gaddi. Altfel spus, a devenit dominant curentul care avea să ducă nu numai la un puternic declin al nivelului artistic general, ci și la afirmarea giottiștilor care au diluat marea moștenire a lui Giotto. Lui Taddeo Gaddi i se alătură în mod nemijlocit Antonio Veneziano (menționat între 1369—1388) care a lucrat, în afară de Florența, la Siena (1369—1370) și la Pisa (1384—1388)[298]. La Siena el a colaborat cu Andrea Vanni sub a cărui influență s-a aflat în bună parte. Frescele lui din Camposanto din Pisa (scene din viața lui San Ranieri, 1384—1387) suferă de aceeași supraîncărcare a compoziției ca și picturile murale ale lui Taddeo din capela Baroncelli. O mulțime de episoade secundare intercalate fac ca sensul povestirii să devină confuz, iar figurile greoaie, grosolane au ceva crud și amorf. Ce-i drept, Antonio realizează o modelare în clarobscur mai subtilă decît la Taddeo, tablourile și frescele sale trădînd uneori un bun simț de colorist. Totuși în lucrările lui se anunță deja destul de clar unele tendințe eclectice. Acestea devin dominante în creația productivului, dar mai puțin dotatului Niccolò di Pietro Gerini (menționat din 1368, m. 1415)[299], care perpetuează tradiția giottiștilor în secvolul al XV-lea, contribuind ca nimeni altul la degradarea ei într-un sistem academist, schematic și lipsit de viață. Imitîndu-i

ba pe Taddeo Gaddi, ba pe Orcagna, ba pe Spinello Aretino, Gerini difuzează din atelierul său sute de icoane ce poartă pecetea unui caracter artizanal. Figurile lui sculpturale greoaie sînt inexpresive și monotone, chipurile lor — uniforme, iar mișcările — rigide, înțepenite. Preluînd unele motive compoziționale din lucrările lui Giotto și ale lui Taddeo Gaddi, Gerini le transformă în șabloane ce constituie o monedă măruntă în arta giottiștilor tîrzii.

În afară de direcția pur giottistă, în pictura florentină din prima jumătate a secolului al XIV-lea mai există un curent care gravitează mai ales în zona tradițiilor premergătoare lui Giotto și în cea a tradițiilor sieneze, avîndu-și sursele parțial și în școala romană. În fruntea acestei direcții se află Maestrul sf. Cecilia care a lucrat la începutul secolului al XIV-lea[300]. Artiștii care aparțin acestui curent evită să zugrăvească situații dramatice. Pe ei îi atrag episoadele sentimentale și le place să redea latura festivă a vieții. Deși cunoșteau cu toții arta lui Giotto și s-au inspirat mult din ea, totuși felul lui Giotto de a generaliza forma îi sperie iar viziunea monumentală a acestuia li se pare rece. Pentru propriile icoane, ei preferă dimensiunile mici, paleta lor se bazează pe culorile calde, delicate, iar tratarea imaginii se deosebește prin contururi îndulcite. Asemenea sienezilor spre care se simt atrași instinctiv, ei folosesc cu precădere aurul nu numai pentru fundaluri, ci și pentru decorarea veșmintelor. Dacă n-ar fi existat pictura sieneză, arta acestor maeștri ar fi părut mult mai originală și mai proaspătă. Dar pe lîngă sienezi, acești „florentini sienezi“ sînt luați drept niște naturi șovăielnice. Grația și eleganța imaginilor lui Simone Martini au rămas pentru ei un ideal inaccesibil, la care visau, dar pe care n-au știut niciodată să-l întruchipeze pe de-a-ntregul în propria lor creație.

Din cercul acestor artiști florentini fac parte pictorul și miniaturistul Pacino di Bonaguida (menționat între 1303—1320)[301], care a ieșit din școala Maestrului sf. Cecilia, foarte productivul

Bernardo Daddi (menționat pentru prima oară în jurul lui 1317, m. 1348)[302], apropiat, de asemenea, de Maestrul sf. Cecilia și Jacopo del Casentino (menționat din 1339 m. 1349[303], pasionat pentru arta lui Ambrogio Lorenzetti, orientat în întregime spre Siena și care este foarte apropiat de adepții lui Duccio și ai lui Daddi. Cel mai talentat din acești pictori a fost Bernardo Daddi. El se specializase în realizarea unor mici și elegante altare portative cu care el și numeroșii lui discipoli au inundat Florența și împrejurimile (pl. 141). Asemenea mici altare răspundeau, în acest timp, nevoilor accentuate ale mirenilor de a-și manifesta evlavia într-un cadru mai intim; ele împodobeau capelele la domiciliu și chiliile săcălugărilor și erau luate în călătorii. Culorile savuroase ale lui Daddi amintesc de cromatica icoanelor sieneze, figurile lui gracile, diafane sînt conturate din trăsături line, iar tablourile lui, respirînd mult confort, erau create pentru a fi admirate în intimitate. Cînd i se ivește ocazia să picteze fresce (scene din viața sf. Ștefan și Laurențiu în capela Pulci din biserica Santa Croce) limitele talentului său devin foarte vizibile. El nu știa să construiască veridic spațiul și să pună de acord linia, volumul și culoarea îmbinîndu-le într-o structură unică. Toate principiile lui de creație îl situează la antipodul lui Maso.

Pentru a înțelege cursul dezvoltării ulterioare a picturii florentine, în cadrul căreia de pe jumătatea secolului al XIV-lea se conturează noi tendințe, trebuie să ne oprim asupra situației generale ce se crease în acest timp la Florența[303a].

Epoca de aur a breslelor mari și a negustorilor bogați ce le alcătuiau a cuprins sfîrșitul secolului al XIII-lea și primii patruzeci de ani ai secolului următor. După anul 1340, Republica florentină a intrat într-o perioadă de criză. Încercarea de a cuceri Lucca s-a terminat printr-un eșec; a început energica expansiune a familiei Visconti din Milano în timp ce marile companii florentine Peruzzi, Acciaioli, Bardi se ruinau una după alta. Republica florentină a încercat să depășească starea

de criză, acordînd sprijin tiraniei ducelui de Athena (1342—1343). Dar n-a reuşit şi ea a fost nevoită să facă o serie de concesii în folosul reprezentanţilor breslelor mijlocii „domnilor meşteşugari, muncitorilor şi ignoranţilor", cum îi numeşte cu dispreţ, în „Cronica" sa, Giovanni Villani (Chronica, libro XII, cap. 43).

Nimic n-a contribuit atît de mult la adîncirea crizei generale ca teribila ciumă din anul 1348, în urma căreia populaţia Florenţei s-a redus de la 90.000 la 45.000 de locuitori, iar populaţia Sienei de la 42.000 la 15.000. O urmare a acestei calamităţi naturale a fost creşterea rapidă a preţurilor, înmulţirea tîlhăriilor şi a jefuirilor de cadavre. În legătură cu aceste fenomene cunosc o vie recrudescenţă stările de spirit religioase, starea de nesiguranţă, tendinţele ascetice, pesimismul. Cunoaşte o înviorare activitatea dusă de *fraticelli* care cer întoarcerea la preceptele sărăciei evanghelice şi activitatea sectei flagelanţilor care încearcă să reînvie formele extreme ale ascetismului medieval. Totodată i-au fiinţă noi ordine călugăreşti (în 1367 — ordinul iezuiţilor, în 1370 — cel al sf. Brigitta şi dobîndesc o recunoaştere parţială „spiritualii", gruparea cea mai radicală a ordinului franciscan, care multă vreme fuseseră persecutaţi.

Se înţelege că schimbările profunde din viaţa socială a Florenţei nu puteau să nu se reflecte şi în artă. După ciuma din 1348, în oraşul pustiit au început să se strămute din zona rurală înconjurătoare oameni cu totul noi, care au refăcut rîndurile mult rărite ale orăşenilor. Aceste cercuri, care şi-au promovat bogătaşii lor, se deosebeau prin gusturi conservatoare. Ei apreciau o artă mai severă, legată mai strîns de tradiţiile rutinare cu care se obişnuiseră în bisericile lor săteşti. Imaginile lui Giotto pătrunse de spirit înnoitor îi speria, iar Antichitatea îi lăsa rece. Printre membrii patriciatului care au supravieţuit ciumei şi-au făcut loc, de asemenea, stările dominate de frica lui Dumnezeu, dar deja din altă cauză, şi anume din cauza falimentelor financiare din anii '40 şi a pierderii situaţiei lor cîndva dominante.

Scanned with CamScanner

În aceste condiții, în pictura florentină se conturează o îndepărtare de tradiția lui Giotto. Tabloul începe să se apropie de icoană; în el se impune elementul hieratic, religios. Figurile încep să fie tot mai des zugrăvite în atitudini frontale, severe, mișcările dobîndesc un ritm măsurat, solemn, aproape rigid. Interesul pentru perspectivă se reduce, se accentuează contradicțiile dintre tratarea plată și cea tridimensională, dintre linie și volum, dintre observația vie a naturii și canonul ce încătușează voința artistului. Sporește interesul pentru iconografia medievală, față de teme cum sînt *Învierea*, *Pogorîrea sf. Duh*, *Sfînta Treime*, *Cristos Abeiro-poet*. O mare atenție este acordată zugrăvirii scenelor legate de practicarea cultului, cei care-l oficiază fiind înconjurați de nimbul măreției. Din pictură sînt alungate în mod tot mai hotărît motivele firești care cucereau prin spontaneitate, avînd o putere de atracție atît de mare în frescele lui Giotto. Artiștii nu mai înfățișează îmbrățișări și săruturi, urmînd parcă, astfel, învățăturile predicatorului Fra Simone Fidati care cerea celor căsătoriți „să nu se atingă unul de altul întrucît aceasta trezește în trupurile lor focul dorinței".

Cea mai clară reflectare a acestei schimbări o găsim în lucrările lui Andrea Buonaiuti, Orcagna, Nardo di Cione, Jacopo di Cione, Niccolò di Tommaso și în ale lui Giovanni del Biondo. Curentul reprezentat de ei a jucat un rol conducător la Florența, în anii '50—80 ai secolului al XIV-lea. Începînd cu anii '90, triumfă direcția goticizantă care era legată de consolidarea, după înfrîngerea *ciompilor*, a grupărilor patriciatului ce se orientau în materie de gust spre aristocrație și spre arta gotică tîrzie care, către sfîrșitul secolului al XIV-lea, devenise dominantă în aproape toată Europa.

În grupul de artiști care ne interesează, unul dintre primele locuri îi aparține lui Andrea Buonaiuti (menționat din 1339 pînă în 1377), strîns legat de cercurile dominicanilor[304]. Probabil că artistul se bucura de o apreciere considerabilă la Florența întrucît în anul 1366 era membru în comisia însărcinată cu construirea catedralei. Prin-

Scanned with CamScanner

cipala lui lucrare o constituie frescele executate între anii 1365 și 1367 în Capela Spaniolilor de la Santa Maria Novella (il. 142—145). Despre conținutul profund alegoric al acestor picturi care constituie unul dintre cele mai vaste cicluri de fresce din trecento a fost deja vorba în prima parte. Buonaiuti s-a folosit pe scară largă aici de „Oglinda adevăratei pocăințe" — scrierea lui Passavanti — urmînd probabil dorința beneficiarilor. Ca stil, picturile lui Buonaiuti aparțin tradiției lui Nardo di Cione. În ele se pot remarca, de asemenea, puncte de contact cu operele artistului lombard Giovanni da Milano care a lucrat și la Florența. Dar Buonaiuti este tributar mai cu seamă artei sieneze, din care a primit multe impulsuri creatoare. Tipurile lui feminine, foarte elegante, amintesc de imaginile lui Simone Martini și de prima perioadă a lui Bartolo di Maestro Fredi, iar compozițiile lui, foarte încărcate, au multe lucruri comune cu frescele lui Barna din biserica de la Asciano. Prin grandilocvența limbajului, el îi poate concura pe Taddeo Gaddi și pe Antonio Veneziano. Asemenea acestora, înghesuie în compoziție numeroase personaje fără o legătură evidentă cu esența temei zugrăvite. O asemenea aglomerare de figuri, lipsite de motivație compozițională și tinzînd spre bidimensionalitate, aseamănă frescele sale cu tapiseriile care se cer privite pe porțiuni. Abia în aceste porțiuni se manifestă talentul lui de povestitor neîntrecut. El introduce o mulțime de episoade amuzante, realizează o foarte bogată și — pentru vremea lui — neobișnuită diferențiere fizionomică a personajelor, recurgînd totodată la complicate peisaje și arhitecturi ce servesc drept fundal. Sirén îl numește, nu fără temei, un „Ghirlandaio al secolului al XIV-lea". Unele dintre figurile lui aparțin, prin eleganța și gingășia lor, celor mai bune lucrări realizate de freschiștii florentini în trecento. Dar nimic nu salvează operele sale de eclectism, pentru că nici Andrea Buonaiuti nu s-a mulțumit să prelucreze în spiritul sienezilor motivele tradiționale ale giottiștilor. Iar dacă aceste motive ni se par mai proaspete, în lucrările lui, ele păstrează

oricum vechea bază, fapt confirmat și de cel mai tîrziu ciclu de fresce ce ne-au parvenit de la el, și anume scenele din viața lui San Ranieri, aflate în Camposanto din Pisa (1377).

În linii mari, creația lui Andrea Buonaiuti marchează o ruptură hotărîtă cu tradițiile giottești; în ea se afirmă elementul didactico-bisericesc, figurile pierzîndu-și expresivitatea plastică de altădată, iar compozițiile construindu-se după principiul desfășurării pe orizontală.

Principalii maeștri ai picturii florentine din al treilea pătrar al secolului al XIV-lea au fost Andrea Orcagna și fratele său Nardo di Cione. Ambii au ieșit din școala lui Bernardo Daddi. Deși au suferit influența artei lui Maso, ei s-au apropiat nu atît de tradiția lui Giotto cît de cea a lui Daddi și a artiștilor grupați în jurul său. Elementele decorative joacă un rol excepțional în pictura lor. În tendința ei spre bidimensionalitate, aceasta capătă un caracter simetric și oarecum intenționat „reprezentațional", predominarea figurilor frontale creînd impresia unei deosebite solemnități, la această impresie contribuie și culorile strălucitoare; viguroase, precum și covoarele și veșmintele împodobite cu ornamente bogate.

Este foarte semnificativ faptul că Andrea Orcagna, care în sculptură se manifesta ca un continuator al tradițiilor lui Giotto, în lucrările sale de pictură a plătit tribut acestui stil decorativ bidimensional, aflat la modă în Florența. Stilul acesta se bucura de multă popularitate în cercurile dominicane care erau principalii beneficiari ai celor doi frați. Cercurile respective, a căror activitate s-a înviorat mult la jumătatea veacului considerau că programul lor teologic izvorînd dintr-un mod abstract de gîndire, putea fi tradus mai lesne în limbajul formelor plate decorative, decît în limbajul imaginilor tridimensionale.

Andrea Orcagna (menționat între anii 1344—1368) și-a început probabil activitatea ca sculptor[305]. Idealurile lui de sculptor au fost aplicate și în pictură, fapt confirmat cel mai bine de stilul retablului — executat pentru Tommaso di Ro-

Scanned with CamScanner

sello Strozzi în biserica Santa Maria Novella din Florența (il. 146). Acest altar pictat în anul 1357, se distinge prin simetria riguroasă a compoziției. Așezat în mandorlă, Cristos le conferă puterea spirituală și laică lui Toma d'Aquino și apostolului Petru (aluzie la ordinul dominican și la scaunul papal). Sfinții aflați pe margine formează un „Deisis" maiestuos și solemn. Figurile greoaie, redate sculptural se disting printr-un desen puternic, iar veșmintele lor sînt tratate cu multă acuitate. Culorile albastru intens, galben, lilas-pal, bleu și roșu-cărămiziu scot admirabil în evidență volumul figurilor creînd totodată efecte de notă vădit decorativă. Tinzînd să unească figurile într-un tot, Orcagna renunță la forma tradițională a polipticului cu articularea sa în voleți separați. Micile arce frînte nu se sprijină pe colonete, ci stau parcă suspendate în aer, fapt datorită căruia se păstrează unitatea suprafeței tabloului. S-ar părea că o asemenea tratare ar fi trebuit să faciliteze crearea impresiei de integritate a spațiului. Dar Orcagna nu urmărește asta. Tabloul lui de altar este receptat în plan bidimensional. Figurile sculpturale nu trăiesc într-un mediu tridimensional. Covorul roșu-cărămiziu, cu desene aurii, formează o suprafață verticală, nu orizontală, iar Toma și Petru, contopindu-se aproape cu fundalul auriu, stau în genunchi mai degrabă pe rama tabloului decît pe covor și nici figurile de pe margine nu par a avea terenul tare sub picioare. Este puțin probabil ca această contradicție dintre figura sculpturală și suprafața plană să fi fost pentru Orcagna un mijloc de expresie artistică folosit în mod conștient pentru ca, prin intermediul lui, să obțină, așa cum afirmă Salvini, o tensiune dramatică. Arta lui solemnă, chiar cam rigidă, este străină oricărui dramatism. Este mult mai simplu și mai firesc să căutăm explicația acestei contradicții în aceea că, spre anii '50, pictura florentină a intrat într-o nouă fază de dezvoltare care se caracterizează prin predominarea tendințelor decorative bidimensionale asupra celor spațiale. Altfel spus, direcția urmată de Maso a fost înlăturată de cea a lui Daddi. În

ciuda faptului că Orcagna mînuia cu virtuozitate aşa-zisele *tactile values* (valori tactile), el a ajuns să accepte în pictură o serie de compromisuri condiţionate de schimbarea gustului general.

În scenele ce împodobesc predela, frapează acelaşi caracter plan al compoziţiei. Această trăsătură a ajuns să constituie un factor determinant al stilului său pictural. Din cauza lipsei altor lucrări care să-i aparţină incontestabil (dacă exceptăm picturile murale descoperite recent la Santa Maria Novella şi fragmentul din *Triumful Morţii* din biserica Santa Croce; pl. 147) nu avem posibilitatea să urmărim evoluţia stilului lui Orcagna. Lucrări ieşite din atelierul lui cum sînt tripticul Baronci din 1350, aflat în colecţia Lanz din Amsterdam, *Pogorîrea sf. Duh* în biserica Badia din Florenţa, polipticul din biserica Santa Maria Maggiore şi tabloul de altar (1367—1368) cu imaginea lui Matei şi patru scene din viaţa lui — păstrat la Uffizi —, dovedesc limpede că şi în anturajul apropiat al pictorului, elementele „sculpturale" convieţuiesc paşnic cu cele bidimensionale.

La Nardo di Cione (menţionat între 1343—1365), fratele lui Orcagna, se constată o cu totul altă înţelegere a picturii[306]. Acest artist delicat şi blînd, unul dintre cei mai lirici pictori ai Florenţei, renunţă la tratarea sculpturală rigidă a lui Orcagna. El învăluie formele într-un clarobscur suav, îndulceşte conturele, aplatizează figurile şi le face mai uşoare, supunîndu-le ritmului suprafeţei plane. Pe această cale, el depăşeşte contradicţia funciară din opera lui Orcagna. Frescele sale din capela Strozzi din Santa Maria Novella (*Judecata de apoi, Raiul*, pl. 148; *Iadul* ş.a.) se aştern pe zid asemenea tapiseriilor, amintindu-ne de picturile murale romanice. Plasate etajat unele deasupra altora, figurile şi registrele sînt receptate ca nişte motive ornamentale, construite după principiul repetiţiei ritmice. Artistul reuşeşte cel mai bine tipurile feminine pline de graţie leonardescă. Este greu să numeşti în toată pictura florentină din secolul al XIV-lea, tablouri care s-ar putea compara, ca farmec, cu *Madonele* lui Nardo aflate în

Scanned with CamScanner

colecția Lehman din New-York și în colecția H. Jones din Minneapolis. Aici, Nardo ne apare în lumina cea mai favorabilă, creînd imagini atît de elegante și de gingașe încît privitorul nu poate să nu facă asociații cu arta sieneză.

Nardo a fost unul dintre primii pictori florentini care au folosit jocul de linii specific gotic în tratarea vestimentației. *Ioan Botezătorul* și *Apostolul Petru* dintr-o colecție particulară din New Haven sînt înfășurați în mantii cu falduri șerpuitoare ce cad lin și al căror ritm prefigurează arta lui Lorenzo Monaco. În această privință, Nardo poate fi privit drept primul pictor goticizant al Florenței, în a cărui creație s-au topit fără urmă ultimele reminiscențe ale tradiției lui Giotto.

Orcagna și Nardo au avut o mulțime de adepți care au diluat maniera artistică a maeștrilor lor. Primului i se alătură un alt frate, Jacopo di Cione (menționat între 1365—1398; il. 139[307] care a lucrat împreună cu omniprezentul Niccolò di Pietro Gerini și mediocrul Lorenzo di Bicci (c. 1350 — începutul sec. XV)[308], iar celui de-al doilea — Niccolò di Tommaso (menționat între 1343—1371)[309], așa-numitul Maestrul Rinuccini (a lucrat între 1356—1369[310]) și Giovanni del Biondo (menționat între 1356—1392)[311]. Eclecticul Biondo (il. 149) se inspiră deopotrivă din Nardo, din Orcagna și din Niccolò di Pietro Gerini. Lui Biondo îi plac simbolurile sofisticate și alegoriile. Într-un tablou al său din Galeria Vaticanului, el înfățișează un schelet în putrefacție. Latura ilustrativă îl atrage mult mai mult decît cea artistică. Arta lui „expresionistă“, cam frustă, ilustrează declinul școlii lui Orcagna și a lui Nardo, care s-a dizolvat către sfîrșitul veacului în arta giottiștilor tîrzii.

Grupul acestora — în a căror creație tradițiile lui Giotto degenerează într-un sistem pur formal, de procedee artistice standard, — este condus de Spinello Aretino. Acești giottiști tîrzii activează într-o vreme cînd formele gotice dobîndesc o imensă popularitate în pictura florentină. Încă la Antonio Veneziano și la lombardul Giovanni da Milano, care lucrează la Florența, se poate remarca

Scanned with CamScanner

interesul pentru linia gotică. Dar amîndoi acești artiști sînt legați încă destul de strîns de tradiția lui Giotto care a frînat multă vreme pătrunderea goticului, în pictura florentină. Mult mai „gotici" decît acești maeștri sînt Nardo di Cione și Andrea Buonaiuti. Cu începere din anii '90, curentul goticului internațional triumfă însă și la Florența. Firește, lui i-au fost îndatorați chiar și artiștii care nu voiau să o rupă cu tradiția lui Giotto. De aceea, ne întîlnim cu influențe gotice atît la Spinello Aretino, cît și la cei doi Gerini. Dar goticul nu devine factorul hotărîtor al artei lor. Aceasta își are originea în sistemul artistic întemeiat de Giotto la începutul secolului al XIV-lea. Aplatizînd și bagatelizînd acest sistem, ei au contribuit la denaturarea lui în ceea ce ar putea fi numit „academism trecentist". Toate procedeele lor au ceva banal șablonard, lipsit de viață. Ei n-au destulă fantezie și simț poetic. În loc să studieze natura, se folosesc de repertoriul tradițional de forme pe care nu-l împrospătează, ci mai degrabă îl schematizează. Nu-i salvează nici „caracterul sculptural al tratării", nici „spațialitatea construcțiilor compoziționale", fiindcă toate aceste reminiscențe giottești au devenit, în arta lor, o monedă măruntă. Ce-i drept, Agnolo Gaddi încearcă să se rupă de grupul respectiv și să se alăture direcției goticului internațional. Încercarea lui sfîrșește însă printr-un eșec întrucît principiile artistice moștenite de la tatăl său îl împiedică să-și însușească în mod organic goticul. Direcția gotică este condusă nu de el, ci de Lorenzo Monaco.

Dintre giottiștii tîrzii, unul dintre cei mai reprezentativi a fost Spinello Aretino (c. 1346—1410)[312]. El a fost, probabil, elevul lui Taddeo Gaddi. Ca toți artiștii din ultima parte a trecentoului, Spinello a suferit influența școlii lui Orcagna și pe a sienezilor (Luca di Tommé și Ambrogio Lorenzetti). În afară de Florența, el a mai lucrat la Arezzo, la Monte Oliveto și la Siena, colaborînd cu omniprezentul Gerini și cu fiul său Parri Spinelli. Într-o operă a sa timpurie — polipticul din anul 1385, de la Monte Oliveto, ale cărui părți

disparate se păstrează în Muzeul Fogg din Cambridge (Massachusetts), în galeria din Budapesta, în Academia din Siena și în Muzeul Wallraf-Richartz din Köln, Spinello se manifestă ca un continuator al tradițiilor lui Taddeo Gaddi și Orcagna. El înfățișează figuri scunde, ce stau solid pe picioare și care sînt reliefate destul de puternic. Din această perioadă a creației lui Spinello face parte și ciclul de fresce din capela sf. Ioan din biserica florentină Carmine, distrus în mare parte și ajuns pînă la noi doar în fragmente jalnice. Scenele din viața sf. Ioan reproduse aici au fost gravate de Petsch. Aceste gravuri împreună cu fragmentele ajunse la Londra, Liverpool, Pisa și Pavia permit să fie reconstituit stilul picturilor. Compozițiile se distingeau prin calm și prin neaglomerarea cu detalii; execuția se caracteriza printr-o calitate relativ înaltă, iar în concepția imaginii, rolul predominant îl avea și aici tradiția lui Giotto. În ciclurile de fresce pictate în jurul anului 1387, la comanda lui Benedetto degli Alberti — participant la răscoala *ciompilor* — pentru sacristia bisericii San Miniato al Monte (scene din viața sf. Benedict, il. 150), Spinello reușește încă să se mențină la nivelul lucrărilor sale timpurii. El recurge însă pe scară largă la ajutorul elevilor, ceea ce duce la o evidentă scădere a calității. Compozițiile se aglomerează cu figuri și cu episoade incidentale, iar desenul capătă o rigiditate și o ariditate neplăcute (la San Miniato aceasta se explică parțial prin restaurările neîndemînatice). Cu vremea, operele lui Spinello au căpătat o pecete tot mai artizanală. Molipsit de exemplul negativ al pictorilor Gerini, al acestor antreprenori de la sfîrșitul trecento-ului care n-au refuzat niciodată vreo comandă, Spinello execută rapid și superficial comenzile primite. Desenul său devine tot mai arid, compoziția confuză și extrem de încărcată, tipurile personajelor se standardizează și limbajul gesturilor devine tot mai sărac. Păstrînd tratarea „sculpturală" a figurilor, Spinello le concepe atît de flasc încît ele par a fi lipsite de schelet. Cu trecerea anilor, i se atrofiază talentul de a compune care-l ajutase în ti-

nereţe să creeze construcţii spaţiale clare. Picturile lui încep să semene tot mai mult cu tapiseriile, deşi figurile dau impresia că au o pondere accentuată. Lucrări cum sînt tripticul din anul 1391, aflat în Academia din Florenţa, şi frescele din 1391—1392, în Camposanto din Pisa (scene din Legenda sfinţilor Efes şi Potitus), cum sînt tripticul din anul 1401, executat împreună cu cei doi Gerini, aflat în Academia din Florenţa, şi picturile murale din anii 1408—1410 din Palazzo Pubblico din Siena (scene din Viaţa papei Alexandru III, il. 151) ilustrează diferite etape ale acestor tendinţe. Şi dacă în cele mai izbutite lucrări ale sale, Spinello creează figuri disparate surprinse cu vioiciune şi detalii amuzante (în special în peisaje) acestea nu salvează arta lui de o anume banalitate.

Şi mai rudimentar decît Spinello, a fost Lorenzo di Niccolò Gerini (menţionat între 1392 şi 1411)[313]. Discipol al tatălui său, acest artist a suferit influenţa lui Spinello, iar spre sfîrşitul vieţii — pe a lui Lorenzo Monaco. În operele sale, Gerini nu s-a alăturat curentului gotic din pictura florentină, se manifestă ca un giottist tipic (il. 152—155). Figurile stîngace, greoaie, alcătuite parcă din gumă, sînt lipsite de caracter organic (altarul sf. Bartolomeu din anul 1401, aflat în Pinacoteca din San Gimignano; *Madona cu sf. Laurenţiu şi Martin* din anul 1402, aflat la Terenzano, il. 152; tripticul din San Leonardo in Arcetri). Una dintre lucrările lui cele mai izbutite este *Madona* de la Ermitaj (il. 153—155). Dar nici în această lucrare nu reuşeşte să depăşească ciudata rigiditate a tratării. Într-o lucrare a sa tîrzie — polipticul din anul 1408 cu scena *Încoronării Mariei* şi cu patru figuri de sfinţi, Lorenzo di Niccolò încearcă să-l imite pe Monaco. Încercare soldată printr-un eşec, întrucît subtilul joc decorativ al liniilor era incompatibil cu tratarea sculpturală a figurilor sale greoaie, voluminoase. Acest tablou poate servi ca exemplu viu pentru incompatibilitatea tradiţiei giotteşti cu tendinţa goticizantă.

Scanned with CamScanner

Dintre urmaşii tîrzii ai lui Giotto numai unuia i-a fost dat să se înalţe deasupra unui nivel mediu. Acest artist a fost enigmaticul Starnina (menţionat între anii 1387—1408, m. ante 1413) care l-a entuziasmat pe Vasari şi ale cărui lucrări certe n-au fost cunoscute pînă de curînd[314]. Abia în anul 1933 cercetătorul italian Procacci a publicat fragmente ale frescelor din biserica florentină Carmine. Aceste fragmente au adus multe lucruri noi pentru reconstituirea profilului creator atît de disputat al lui Starnina. Ele au demonstrat clar că Starnina nu poate fi identificată cu „Compagno d'Agnolo", cum au făcut Sirén şi Van Marle, şi că el n-a fost un artist al direcţiei goticizante, ci, dimpotrivă, un fervent reprezentant al acelei linii „giotteşti" din istoria picturii florentine care, în prima jumătate a secolului al XIV-lea, a căpătat cea mai vie reflectare în creaţia talentatului Maso.

Numele lui Gherardo Starnina figurează pentru prima dată în anul 1387, în registrele ghildei sf. Luca. Vasari afirmă că Starnina ar fi fugit, în anul 1378, după răscoala *ciompilor*, în Spania, salvîndu-se astfel de represiuni. Această mărturie a lui Vasari este însă infirmată atît de data menţionată mai sus, cît şi de faptul că numele lui Starnina se întîlneşte în documentele spaniole numai între anii 1398 şi 1401. În anul 1404, Starnina se afla la Florenţa unde a executat frescele din Carmine, atribuite lui atît de Vasari, cît şi de Rica şi de Baldinucci. Numele lui este menţionat ultima oară în anul 1408, cînd Vasari localizează moartea artistului.

Fragmentele de frescă din capela sf. Ieronim, în biserica Carmine (resturi din figurile sfinţilor Benedict, Bernardin, Anton, Reparata ş.a.), îl recomandă pe Starnina ca pe un talent ieşit din comun. Formele greoaie, masive au monumentalitate. Culorile clare şi pure reliefează admirabil volumul, iar chipurile capătă multă expresivitate. Aceste fragmente permit să fie evidenţiat printre picturile capelei Castellani din Santa Croce, atribuite de către Vasari aceluiaşi Starnina, un grup

de fresce apropiate de ele ca stil. Deși contractul pentru realizarea picturilor din capela Castellani (c. 1385) a fost semnat de Agnolo Gaddi, acesta a atras la îndeplinirea acestei lucrări o serie de elevi ai săi. Printre aceștia se putea să se numere și Starnina. Nu este, de asemenea, exclusă posibilitatea ca el să fi fost invitat de Agnolo din afară, ca un tînăr artist, dar care reușise deja să se impună (Vasari îl considera pe Starnina discipol a lui Antonio Veneziano). Lui îi aparțin cinci scene din viața sf. Anton (il. 156). Aceste scene se evidențiază printre celelalte picturi murale ale capelei Castellani, prin monumentalitate și simplitate. În figurile lui greoaie există ceva de stană de piatră ce amintește de Giotto. Artistul operează cu volume stereometrice din care scoate maximum de expresivitate. El generalizează conturele și renunță la divizarea exagerată a suprafețelor ca și la jocul decorativ de linii. La fel de generalizator tratează el și natura care se evidențiază în comparație cu micile peisaje ale giottiștilor tîrzii — prin grandiozitate. În epoca nașterii vigurosului curent gotic, Starnina se manifestă ca păstrător al doctrinei lui Giotto. Talentul lui dramatic este înrudit cu cel al lui Giotto, a cărui artă trebuie să i se fi părut arta unui „veac de aur".

Probabil că după întoarcerea din Spania a realizat Starnina tabloul *Tebaida* (il. 157), păstrat la Uffizi și care-i poate fi atribuit cu o mare doză de probabilitate. Într-un peisaj de tip oarecum feeric sînt înfățișați o mulțime de anahoreți adunați în mici grupuri. Fiecare își vede de treaba lui. Micile figuri sînt admirabil înscrise în peisaj care, prin caracterul său general, amintește de plaiurile pictate de Ambrogio Lorenzetti. Datorită folosirii abile a traseelor acelui meleag stîncos, artistul a căpătat posibilitatea să desfășoare în fața privitorului o vastă panoramă cu o mulțime de episoade distractive și amuzante. Această înșirare a unui episod după altul ne face să ne gîndim la tablourile lui Bruegel care se „citesc" cu un interes la fel de mare. Dar Starnina se deosebește de Bruegel prin sensul pur fabulos al

discursului său. Cu toate că peisajul lui marchează un pas hotărît înainte pe drumul căutărilor „realiste" (în această privință este semnificativă comparația cu peisajele lui Ambrogio Lorenzetti), el rămîne totuși un continuator tipic al culturii artistice din trecento. Judecată după concepția ce-i stă la bază, imaginea este încă așa de ireală (stîncile, arborii și construcțiile seamănă cu niște jucării), de lipsită de anvergură, eclerajul este așa de abstract (este caracteristică lipsa totală a umbrelor!) încît eroii lui Masaccio, de pildă, nu ar avea ce căuta aici. Dacă ei ar păși în acest peisaj, toată decorația de butaforie s-ar prăbuși ca o căsuță din cărți de joc.

Procacci care a publicat picturile murale din Carmine, ale lui Starnina s-a entuziasmat de descoperirea sa. El a supraestimat importanța istorică a lui Starnina cînd l-a pus în același rînd cu Nanni di Banco. Cred că Starnina n-a jucat un rol atît de însemnat în istoria picturii florentine. Nu-i însă mai puțin adevărat că arta lui poate fi privită ca o verigă esențială în lanțul „protorenascentist". Asemenea lui Maso, el s-a apropiat de tradiția lui Giotto, alăturîndu-se acesteia atunci cînd contemporanii săi începuseră să facă pasiune pentru gotic. Între acești artiști goticizanți și între giottiștii aflați în declin, el ocupă un loc întrucîtva aparte. Și dacă Masaccio a avut posibilitatea să se inspire direct din arta lui Giotto, în schimb lucrările lui Starnina (la care a învățat, după mărturia lui Vasari, Masolino — dascălul lui Masaccio) au fost cele care au putut să-l determine a se adresa la această sursă directă a întregii picturi trecentiste, condamnată, către sfîrșitul secolului al XIV-lea, la uitare.

Creația lui Agnolo Gaddi (c. 1350—1396), fiul lui Taddeo Gaddi, ne aduce în mod nemijlocit în albia curentului gotic internațional în fruntea căruia se afla, la Florența, Lorenzo Monaco[315]. Legat încă strîns de giottiști, Agnolo se străduiește totuși să se alăture noului curent la

 modă care a cuprins, către sfîrșitul secolului al

XIV-lea, întreaga artă florentină. Şi dacă n-a izbutit să devină, asemenea lui Monaco, un artist pur gotic, el a contribuit totuşi mult la triumful acestui stil pe teritoriul Florenţei. După Agnolo nici un giottist n-a mai putut rămîne în afara curentului gotic care i-a atras în cercul puternicei sale influenţe pe mai toţi pictorii florentini de la începutul quattrocento-ului.

Originar dintr-o veche familie florentină de artişti, Agnolo Gaddi a fost unul dintre cei mai influenţi maeştri ai timpului său. Discipol al tatălui său, el a modernizat mijloacele artistice de expresie ale giottiştilor, apropiindu-le de procedeele folosite de artiştii gotici. Numele lui era foarte popular. În afară de Florenţa, a mai lucrat la Prato (c. 1394—1396), s-a manifestat ca antreprenor al unor mari întreprinderi în domeniul picturii (Vasari îl blamează datorită dragostei exagerate pentru bani), a făcut numeroase desene pentru statuile catedralei şi ale Loggiei dei Lanzi şi a colorat el însuşi statui. Reacţionînd rapid la schimbările intervenite în materie de gust, el a renunţat la limbajul monumental, rigid al giottiştilor, înlocuindu-l cu „stilul molatec" care îmbina în chip original fabulosul plin de rafinament cu decorativismul elegant.

În cea mai timpurie lucrare a sa ajunsă pînă la noi — în *Madonna della Misericordia*, aflată la Academia din Florenţa — Agnolo mai este încă strîns legat de Taddeo Gaddi. Dar, treptat, se depărtează de tradiţiile monumentale ale acestuia: formele devin mai diafane şi mai fragile, pe chipuri şi în înfăţişarea figurilor îşi face apariţia o dinstincţie pur sieneză, paleta se luminează (*Înălţarea Mariei la cer* din Pinacoteca Vaticanului, *Incoronarea Mariei*, aflată în Academia din Florenţa). În principala operă a lui Agnolo — în ciclul de fresce din biserica florentină Santa Croce ce ilustrează Legenda adevăratei cruci, stilul artistului dobîndeşte maturitate deplină. Aceste fresce, realizate după anul 1380, au fost executate de Agnolo cu ajutorul elevilor. Maestrului însuşi îi aparţin cu probabilitate *Aflarea crucii* (il. 158— 82

159). *Fuga lui Chosroe, Bătălia, Triumful crucii.* În *Legenda adevăratei Cruci* se reflectă parcă întreaga istorie universală începînd cu Adam și sfîrșind cu lupta creștinismului cu păgînismul. Eroii acestei legende sînt, în afară de Adam și de Cristos, toate figurile mai proeminente din sfînta scriptură și din istorie: Solomon, regina din Saba, Constantin cel Mare, Chosroe, Heracliu. Arborele fatalității care a crescut dintr-o ramură a arborelui cunoașterii binelui și răului, sădită din dorința lui Adam pe mormîntul lui, suferă ulterior cele mai neașteptate metamorfoze. Simbolica atît de complicată a acestei legende a rămas neînțeleasă pentru Agnolo. El a abordat-o ca pe o povestire amuzantă. În mod egal, fără grabă, artistul înșiră un episod după altul. Pentru înviorarea povestirii, el introduce costume exotice, edificii fantastice, peisaje mirifice. Această amuzantă „pălăvrăgeală picturală" era chemată să-l distreze pe privitor. În ea totul era la fel de important; principalul nedeosebindu-se prin nimic de aceea ce era secundar. Alături de eposul grandios al lui Giotto, arta lui Gaddi pare cam puerilă. Dar, în același timp, ea vădește o atitudine mai laică față de o temă religioasă, lărgirea cadrului acesteia.

Conform cu stilul narativ ales de el, Agnolo se departează conștient cu solidaritatea structivă a morfologiei giottești. Figurile lui moi, pufoase, parcă nu au oase. Ele nu se mențin solid pe picioare. Mișcările lor nu sînt energice, ele acționînd ca prin somn. Viața lor decurge în cadrul unor peisaje ireale și în căsuțe de carton. În ciuda fundalurilor peisagistice și a clădirilor tridimensionale, frescele sînt plate, asemenea tapiseriilor. Episoadele disparate se îmbină unele cu altele în mod arbitrar. Ele prezintă ceva fragmentar, întîmplător, amorf, aidoma viselor. Așa își compuneau de obicei frescele și tablourile sienezii. Dar comparativ cu aceștia, Agnolo pare lipsit de fantezie poetică. În figurile lui stîngace există o greutate neînvinsă, chipurile lor standardizate sînt lipsite de rafinament și

mișcările lor încătușate n-au ritmicitate. Nefiind în stare s-o rupă cu tradițiile în declin ale giottiștilor, Agnolo nu reușește să confere discursului său plastic un înalt conținut poetic.

Picturile realizate în anul 1385 în capela Castellani din Santa Croce se deosebesc printr-un acuzat eclectism stilistic. Agnolo a activat aici mai degrabă ca antreprenor decît ca pictor. Lui îi pot fi atribuite numai două scene din viața evanghelistului Ioan, celelalte fiind realizate de elevi și de artiști chemați din afară (Maestrul sf. Nicolai, Maestrul Botezului, Campagno d'Agnolo și Starnina)[316]. Frescele pictate de Agnolo însuși nu aduc elemente noi în comparație cu picturile ce ilustrau *Legenda adevăratei cruci*. În schimb, în *Răstignirea* de la Uffizi (pl. 160), în *Pogorîrea sf. Duh* (Muzeul Bandini din Fiesole) și în tripticul cu imaginea lui Cristos și a *Bunei Vestiri* (colecția Cook din Richmond) Agnolo face un pas înainte în direcția goticizării hotărîte a formelor. În aceste tablouri, pictate în jurul anului 1390, el acordă o foarte mare atenție jocului capricios al faldurilor ce urmează un ritm pur gotic. Figurile au devenit mai fragile, chipurile — mai gingașe, iar culorile — și mai luminoase. Aici, Agnolo se apropie foarte mult de stilul lui Lorenzo Monaco și al reprezentanților goticului internațional. Cum just remarcă Salvini, *Răstignirea* lui trădează o mare asemănare cu operele pictorilor catalani care, n-ar fi imposibil, să-l fi influențat pe artistul florentin[317].

Între anii 1394 și 1396, Agnolo a lucrat în catedrala din Prato unde, împreună cu mulți elevi ai săi, a pictat Cappella della Cintola cu fresce ce redau scene din viața Mariei (lui Agnolo însuși îi aparțin numai *Buna Vestire, Moartea și înălțarea Mariei la cer* și figura lui *Cristos* pînă la brîu). În această lucrare se vede clar cum vechile tradiții florentine încep să joace din nou rolul principal. Devenind mai masive, figurile dobîndesc o mai mare plasticitate, compozițiile se simplifică, iar coloritul devine mai

sever și mai reținut. Probabil că tablourile de șevalet de la începutul anilor '90 au însemnat avîntul pe care și l-a luat talentul lui Agnolo, acesta propunîndu-și să se apropie cît mai mult posibil de artiștii direcției gotice. Dar întrucît el nu s-a hotărît niciodată să renunțe la limbajul giottiștilor, acesta a continuat să rămînă baza stilului său, împiedicîndu-l să asimileze în mod organic arta gotică. În lucrările sale cele mai tîrzii (tabloul de altar din biserica San Miniato din Florența și *Răstignirea* de la Luvru) poate fi remarcată accentuarea tendințelor arhaice care îl apropiau de artiști aflați în declin ca Niccolò di Pietro Gerini și Spinello Aretino.

Spre deosebire de Monaco, Agnolo Gaddi n-a putut să înlăture niciodată integral cătușele „giottismului". Acesta l-a împiedicat să devină un artist pur gotic. El a moștenit prea multe din recuzita formelor și formulelor academiste ale giottiștilor tîrzii pentru a mai putea să devină un „poet al liniilor". Și totuși, atracția spre gotic a fost așa de puternică, pasiunea lui pentru stilul narativ „molatec" atît de sinceră, încît a reușit întrucîtva să se rupă de grupul giottiștilor schematici. În cele mai bune lucrări ale sale, răsună o notă idilică neobișnuită pentru arta florentină. El s-a străduit să se refugieze într-o mirifică lume imaginară în care episoadele se succed într-o dezordine nu mai puțin irațională decît în „Quadriregio" al lui Frezzi[318]. Uneori, lucrările lui respiră aceleași stări de spirit pastorale care erau întruchipate cu o fermecătoare prospețime de către Sacchetti în renumita sa Canzone „O vaghe montanine pastorelle"[319]. Din nefericire, Agnolo Gaddi nu a fost înzestrat cu o fantezie poetică destul de bogată. Dacă el ar fi stăpînit o asemenea fantezie, s-ar fi putut ca Florența să aibă în persoana lui un Sassetta el ei.

Lorenzo Monaco (il. 161—164) a fost poate cel mai mare artist florentin de la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Creația lui a însemnat tri-
 umful — și în pictura florentină — a acelui

curent gotic tîrziu care a fost numit în mod ingenios de către francezul Courajod „Stil internațional"[320]. Într-adevăr, acest stil a dominat la începutul secolului al XV-lea în toată Europa. Principalele lui pepiniere au fost Franța, Țările de Jos, Germania, Italia de Nord (în primul rînd Lombardia). El este caracterizat de accentuarea tendințelor laice, de interesul pentru detalii tratate ca în pictura de gen și petru scenele din viața de toate zilele ale înaltei societăți feudale, de un ascuțit simț de observației în redarea interioarelor, a edificiilor, a peisajelor, figurilor, chipurilor și costumelor. Toate aceste detalii sînt redate totdeauna în maniera celei mai frenetice stilizări gotice. Figurile plăpînde înfățișate de obicei în costumele burgunde la modă, se frîng în chip manierist, veșmintele lor formează falduri întortocheate, fețele poartă pecetea unei însufletiri exagerate, iar atitudinile au totdeauna ceva artificial și ostentativ. Volumul formelor se dizolvă în elegantul joc de linii care captivează cel mai mult atenția artiștilor, iar elementele decorative devin în mod evident preponderente față de cele cognitive. Și oricît de realist ar fi tratate unele detalii izolate, imaginea își păstrează în întregime vechea ei tedință spre tanscendental. În acest stil s-a lucrat și în Franța (André Beauneveu. Jacquemart de Hesdin, Jacques Coëne, Melchior Broederlam) și în Țările de Joc (frații Limburg), Germania (Maestrul Bertram, Konrad von Soest), Spania (Borassá, frații Serra), Lombardia (Giovannino de Grassi, Michelino da Besozzo) ca și la Verona (Stefano da Verona). Creația tuturor acestor maeștri are tenta ei națională clar exprimată, dar la toți apare și ceva comun; ei vorbesc cu toții același limbaj, limbajul goticului tîrziu care se bucurase de o imensă popularitate în Europa la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul celui următor.

Ultima care s-a alăturat acestei mișcări internaționale a fost Florența burgheză. Tradiția lui Giotto a frînat multă vreme pătrunderea

formelor gotice în pictura florentină. Începînd cu anii '90, nici această tradiție n-a mai putut împiedica triumful goticului. Burghezia cu vederi conservatoare, speriată de răscoala *ciompilor* imita tot mai mult aristocrația și voia să devină părtașă la ceea ce, în Europa timpului, însemna ultimul cuvînt în artă. Relațiile comerciale și culturale animate ale Florenței cu Franța, cu Spania și Germania contribuiau din plin la desfășurarea procesului de pătrundere pe scară largă a goticului. De la sfîrșitul secolului al XIV-lea pictura florentină începe să promoveze o serie de artiști a căror operă reprezintă o analogie cu creația unor sculptori ca Giovanni d'Ambrogio și Lamberti. Operele lor au cîteodată un caracter atît de pronunțat gotic încît pot fi luate ușor drept lucrări ale maeștrilor nordici. Între acești artiști, poate cel mai gotic ca spirit a fost Lorenzo Monaco (1370/1—1425?) a cărui influență a fost resimțită de toți pictorii florentini din quattrocento-ul timpuriu.

Lorenzo Monaco[321] era originar din Siena unde trebuie să fi avut parte de primele și cele mai puternice impresii artistice. Probabil că cel mai mult l-au atras lucrările lui Simone Martini, deosebit de apropiat de el ca spirit, ale lui Pietro Lorenzetti. Nu se știe precis la ce vîrstă s-a mutat Lorenzo la Florența. În anul 1391, el figura deja ca monah în mînăstirea camaldulensilor Santa Maria degli Angeli, un puternic centru de execuție a manuscriselor miniate în a căror ornamentică se fac simțite puternicele influențe ale așa-numitelor *drôleries* franțuzești. Se poate ca Lorenzo să-și fi început activitatea ca miniaturist (sînt cunoscute două inițiale figurative decorate de el într-un manuscris din anii 1394 și 1395). Dar este mai probabil ca el să fi activat la început ca pictor și abia mai tîrziu să se fi ocupat cu miniatura.

Cele mai timpurii lucrări ale lui Lorenzo Monaco, executate încă de-a lungul anilor '90 (*Nașterea lui Cristos* din Muzeul din Berlin, *Martiriul sf. Petru* în Galeria din Baltimore, *Mar-*

tiriul sf. Pavel, în Muzeul de istoria artei din Princeton, *Madonele* din Colecția Berenson în Settignano, din colecția Lanz din Amsterdam, din Muzeul Fitzwilliam din Cambridge, din Academia florentină) demonstrează că opera lui se baza pe tradiții pur florentine. În aceste lucrări greoaie se simte ecoul stilului pictorilor florentini contemporani (Spinello Aretino, Jacopo di Cione, Niccolò di Pietro Gerini) și în primul rînd al lui Agnolo Gaddi care a fost, probabil, dascălul lui Lorenzo. În grupul următor de tablouri (*Madona cu îngeri și sfinți* din 1402/1403 din Muzeul berlinez, *Madona* din Muzeul de artă A. S. Pușkin, admirabilul triptic de mici dimensiuni din Academia sieneză, *Madona* de la Metropolitan Museum of Art din New York, *Buna Vestire* din colecția Stoclet din Bruxelles, tripticul din anul 1404 din Empoli, *Madona* din anul 1405 din colecția Berenson din Settignano) se observă o detașare a lui Lorenzo de tradițiile florentine ale giottiștilor și accentuarea trăsăturilor sieneze. Formele devin mai ușoare, mai distinse, faldurile veșmintelor dobîndesc un caracter liniar, supunîndu-se stilului pur gotic. La atingerea pămîntului, ele formează meandre capricioase ce aduc cu unele înflorituri caligrafice (deosebit de tipic este exemplul tripticului din Empoli din anul 1404). Cu trecerea anilor, linia începe să joace un rol tot mai mare în arta lui Lorenzo Monaco. El face o adevărată pasiune pentru linie, asemenea lui Simone Martini, imprimîndu-i un ritm gotic nervos. Linia devine în mîinile lui un instrument desăvîrșit pentru redarea celor mai fine emoții. Cu ajutorul ei, aplatizează în mod conștient forma, își propune să întruchipeze cu mijloace picturale o ireală lume mirifică și dă frîu liber bogatei sale fantezii poetice. Am fi naivi să explicăm acest nou stil al lui Lorenzo Monaco numai prin influența miniaturii. Se prea poate ca aceasta din urmă să fi contribuit la asimilarea organică de către pictor a liniarității gotice. Dar schimbarea produsă în creația lui Monaco este condiționată, fără îndoială, de cauze mult mai

Scanned with CamScanner

adînci. Și ele trebuie căutate în acea conjunctură generală care nu putea să nu aibă ecouri chiar și într-o pictură atît de „antigotică" cum era pictura florentină.

Goticul internațional triumfase în sculptura florentină încă din anii '80. La începutul secolului al XV-lea cei care dădeau tonul erau Lamberti și Ghiberti. Arta lor rafinată, bazată pe preeminența liniei, situată „la nivelul secolului", trebuia să atragă mai curînd sau mai tîrziu atenția pictorilor, în special pe a celor ce căutau să depășească limitele „giottismului" și să se alăture curentului gotic. Tocmai un astfel de artist a fost Lorenzo Monaco. Trăind la mînăstire, înconjurat de călugări, înclinat prin caracterul său visător spre misticism, el a reacționat, firește, cu deosebită înțelegere față de arta gotică, aceasta impunîndu-i prin elegența și prin caracterul ei însuflețit. El a fost primul care a transferat cuceririle sculpturii gotice florentine în pictură. Și tot primul care a atașat pictura florentină la mișcarea gotică internațională. Există toate motivele să credem că impulsul exterior l-a constituit pentru el studierea modelelor folosite de arta pariziană și de cea din Dijon, căci altfel ar fi greu să ne explicăm acele puncte comune existente între lucrările sale și operele artiștilor francezi.

O deosebită apropiere de modelele franceze trădează două scene evanghelice datate 1408 (*Cristos pe muntele Măslinilor* și *Sf. Femei la mormînt*) care împodobesc laturile exterioare ale voleților tripticului de la Luvru. Compozițiile se remarcă prin elansarea accentuată, pur gotică. Ele se desfășoară nu în adîncime, ci pe verticală. Figurile inconsistente ce se pierd în veșminte sînt lipsite de o ambianță spațială întrucît peisajul este tratat absolut plat. Stîncile ce tind spre înălțime potențează expresivitatea mîinilor ridicate în sus ale lui Cristos, redat într-o poză extatică. Figurile elegante, aplecate asupra mormîntului gol, ale celor trei Marii ne evocă imaginile
 lui Broederlam. Nu este mai puțin gotic Lorenzo

Monaco nici în polipticul, datînd cam din același timp, din Academia florentină (il. 161). *Buna Vestire*, zugrăvită de el aici, flancată de figurile a patru sfinți a fost în mod vădit inspirată de renumitul tablou al lui Simone Martini (vezi il. 102)[322]. Dar atît Maria cît și îngerul lui Simone par „clasici" în comparație cu figurile lui Lorenzo Monaco. Faldurile veșmintelor acestora din urmă au ceva manierist și exagerat. Formele se dizolvă în torentul liniilor ce șiroiesc. Aceste linii formează cînd parabole curgătoare, cînd bucle cochete, cînd meandre line. Maestrul este atît de pasionat de ele încît acestea dobîndesc un caracter de sine stătător. Din sculpturalul giottesc, aici nu mai rămîne nici urmă. Într-un fel nou tratează Monaco și culoarea. Spre a găsi o analogie pentru culorile lui de o remarcabilă distincție, trebuie să ne adresăm picturii sieneze. Veșmîntul arhanghelului este roșu-violet, hitonul Mariei — gri-violet, mantia ei — albastră, draperia ce acoperă tronul — roz-roșie cu desene aurii, veșmîntul Caterinei — verde-oliv, mantia ei — roșu-ametist, rasele sfinților Anton și Francisc — cenușii, costumul lui Proclus — albastru, mantia lui — roșu aprins. Numai sienezii puteau să-l învețe pe Monaco să simtă cu atîta subtilitate culoarea. Și tot arta sieneză este indicată ca principală sursă a inspirației lui Monaco și în cazul polipticului de la Uffizi, realizat între anii 1406 și 1410 pentru mînăstirea benedictină Monte Oliveto. Veșmintele ce curg în falduri line arată ca și cînd ar fi fost copiate după frescele lui Simone de la Assisi, iar culorile delicate (minunatele combinații de albastru, violet-pal, gri-perlă, galben-pai, tonurile calde de verde și roșu cu auriu) ne fac să ne gîndim la paleta sienezilor care a însemnat apogeul colorismului trecentist.

Opera cea mai monumentală a lui Lorenzo Monaco este marele tablou de altar înfățișînd *Încoronarea Mariei*, și aflat la Uffizi (il. 162). Acest tablou terminat în anul 1413 a fost realizat pentru altarul principal din biserica Santa

Maria degli Angeli[323]. Artistul a depus aici toată sîrguința pentru a crea o lucrare demnă de mînăstirea camaldulă. Într-adevăr, el a reușit să desfășoare în fața privitorului un tablou strălucitor de o măreață solemnitate. Rama gotică foarte bogată, cu pinacluri, mici baldachine și quadrifolii, se potrivește de minune cu compoziția care este împărțită în trei. Compoziția este lipsită de spațialitate. Figurile plutesc parcă în aer, iar sferele de sub picioarele lor sînt tratate absolut plat, din care cauză ele nu asigură pentru figuri o bază tridimensională. Îngerii zugrăviți în centru se sprijină pe norișori a căror poziție rămîne confuză. Privitorul receptează acest tablou de altar ca pe un „covor-pictat" plat care frapează prin bogăția excepțională a combinațiilor coloristice și prin caracterul ritmic al liniilor. Și dacă aici se poate remarca tendința de potolire a elanului brusc al liniilor, faptul poate fi interpretat nu numai prin influența liniștitoare a artei lui Ghiberti, ci și prin aspirația artistului spre dobîndirea unui caracter reprezentațional.

Poate că Lorenzo Monaco s-a exprimat cel mai plenar în tablourile de mici dimensiuni — în predele și în mici icoane. Aici talentul lui poetic nu depindea de nimic și n-a trebuit să țină seamă de cerințele de somptuozitate ostentativă ale bisericii. Maestrul a putut să zugrăvească figurile în ambianța unor peisaje mirifice, să îmbogățească fabula tradițională cu detalii surprinzător de noi, să recurgă la efecte de eclerai, a putut să se dăruiască cu totul pasiunii pentru linie. Lucrări ca predela altarului de la Uffizi (*Adorația magilor* și *Scenele din viața sf. Benedict*), *Fuga în Egipt*, Muzeul din Altenburg (il. 163), *Sf. Ieronim* și *Sf. Francisc* din colecția Lanz din Amsterdam, *Madona* din Muzeul Thorvaldsen din Copenhaga, *Nașterea lui Cristos* și scenele din *viața sf. Onofrei* și a *sf. Nicolae din Bari*, din Academia florentină, *Triumful Morții* de la Santa Croce, în sfîrșit, predelele altarului din capela Bartolini, în biserica Santa Trinità din

Florența sînt niște mici capodopere, seducătoare prin caracterul profund poetic al concepției. Niciodată Lorenzo Monaco n-a mai ajuns la o ritmicitate a liniilor atît de armonioasă. Figurile lui distinse alunecă ușor de-a lungul suprafeței tabloului, faldurile veșmintelor formează elegante bucle caligrafice, iar romanticele peisaje stîncoase amintesc, prin fantasticul lor de peisajele lui Sassetta și ale lui Giovanni di Paolo. Diferitele episoade se succed cu o rară dezinvoltură, luînd locul unul altuia în mod cu totul neașteptat, ca într-o poveste. Artistului îi place să reproducă eclerajul nocturn. Dar lumina lui lunară argintie este la fel de abstractă ca și formele pe care le luminează. Ea nu le evidențiază volumul, ci doar alunecă pe suprafața lor îndeplinind o funcție strict decorativă — aceea de a reuni petele de culoare și desenele liniare în plan bidimensional. Această lumină se deosebește, astfel, radical de aceea a lui Masaccio care va sublinia tridimensionalitatea formei și ponderea ei.

Se poate ca originalitatea stilului lui Lorenzo Monaco să nu se fi manifestat nicăieri atît de pregnant ca în cele două desene ale sale păstrate în Cabinetul de stampe din Berlin. Aceste desene colorate pe pergament trebuie să fi fost realizate în jurul anului 1420. Într-unul este înfățișată *Întîlnirea Mariei cu Elisabeta*, iar în altul — *Călătoria celor trei crai* (il. 164). Aceasta din urmă ar fi putut să ilustreze excelent o baladă, atît este de romantică sub aspectul concepției. Craii urcă pe pantele abrupte ale munților călăuziți de steaua miraculoasă. Pe culmile stîncoase apar castele fantastice, masivul muntos este scăldat de mare ale cărei ape sînt brăzdate de corăbii. S-ar părea că, într-un peisaj atît de sălbatic, omul n-ar fi în stare să-și croiască drum. Și totuși, craii înving toate obstacolele. Ei sînt însuflețiți de credință și nu-i sperie nici furtuna, nici vîntul, nici arșița, nici frigul. Aceste imagini au fost redate de artist în limbajul celei mai frenetice stilizări liniare. Mantiile crailor amintesc de buclele caligrafice ale

ornamentului gotic, stîncile ascuțite amintesc de „colinele" icoanelor postbizantine. Și poate, văzînd tocmai acest desen, i-a venit lui Berenson[324] ideea că Lorenzo Monaco a cunoscut frescele de la Mistra după care putea să-i aducă schițe cine știe ce călugăr peregrin.

Pe o stilizare liniară la fel de acuzată s-a bazat artistul și în compoziția *Adorația magilor* de la Uffizi, realizată în jurul anului 1420. Aici, figurile fantomatice, excesiv de elansate și-au pierdut și cea mai vagă plasticitate, devenind un fel de umbre conturate de niște linii ușoare și fine ca pînza de păianjen. Deosebit de caracteristică este stilizarea liniară a stîncilor, ale căror vîrfuri seamănă cu limbile unor flăcări. Acest stil caligrafic care împinge liniaritatea dinamică a goticului pînă la o tensiune maximă conține deja grăuntele dezintegrării din interior. În epoca lui Brunelleschi, Donatello și Masaccio nu se putea persevera în această manieră ce trebuia să ducă, în cele din urmă, în impas. Probabil că acest lucru l-a înțeles și artistul însuși pentru că, în operele lui cele mai tîrzii (frescele cu scene din viața Mariei și tabloul de altar *Buna Vestire* din capela Bartolini din biserica Santa Trinità), realizate pe la 1425, el dă o tratare mai sculpturală a figurilor, motive mai variate ale mișcării și construcții spațiale mai accentuate în adîncime. În acest fel, el a reacționat parcă la inovațiile la care îmbogățeau arta pionierii Renașterii. Dar nici nu renunță la jocul ornamental al liniilor redate într-un ritm gotic și pe care el le îndrăgea atît de mult.

Arta lui Lorenzo Monaco era intim legată de mișcarea mistică de la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Ea trebuie să fi plăcut fericitului Giovanni Dominici datorită lirismului, blîndeții și însuflețirii ei delicate, ceea ce o apropie de așa-zisele *laudi* (rugăciuni cîntate). Ea trebuie să se fi bucurat de mult succes în tabăra „albilor" ale căror idealuri nu puteau să nu fie apropiate de idealurile călugărului camaldulens pentru care realismul renascentist era nu numai inadmisibil, ci și profund dăunător. În-



16. Lorenzo Monaco, *Grup de sfinți îngenuncheați.*

treaga lui viață Monaco a tins cu pasiune spre arta gotică care-l încînta prin somptuozitate și prin spiritualismul ei rafinat. Dar spre deosebire de maeștrii nordici și de Gentile da Fabriano, Lorenzo Monaco nu a încercat să apropie arta de viață, să încarce compozițiile cu detalii de gen împrumutate din realitatea de zi cu zi. Pornind de la stilul gotic, Monaco a transplantat idealurile sieneze pe solul Florenței. El i-a opus artei aride, lipsite de vlagă a giottiștilor aflați în declin, lumea bogată a imaginilor sale artistice excepțional

de somptuoase. El a ridicat linia gotică la rangul de cult, reușind să scoată din ea efecte bogate și variate la care alții nici nu îndrăzneau să viseze la Florența (fig. 16)[325]. În acest joc sofisticat de linii, el a dizolvat și figurile, și peisajul, și clădirile. A făcut din linie un instrument foarte fin cu ajutorul căruia își exprima sentimentele religioase pur personale. Pictura lui se afla la antipod față de plasticitatea și consistența artei lui Giotto. Confruntat cu acesta din urmă, probabil că Monaco n-ar fi putut să-i reziste. Dar în mediul giottiștilor aflați în declin la sfîrșitul secolului al XIV-lea și la începutul secolului următor, Monaco a putut înregistra victorii răsunătoare. El a exercitat o puternică influență asupra tuturor contemporanilor, printre care s-au numărat Fra Angelico, Fra Filippo Lippi și Uccello, în ultima parte a activității acestuia. Ecouri ale stilului său s-au propagat pînă la Botticelli. Spre el se orientau cei care ezitau să treacă pe noile poziții renascentiste. Și tocmai pentru că Monaco a fost un artist de mare talent, cu o fantezie bogată și cu o personalitate vie, influența lui a fost în măsură să întîrzie angajarea multor pictori pe făgașul artei renascentiste.

Curentului gotic promovat de Monaco i s-au alăturat, la Florența, majoritatea artiștilor. Se poate afirma fără a exagera că goticul a fost stilul dominant în pictura florentină de-a lungul primei jumătăți a secolului al XV-lea. Cuprinzînd pictura mai tîrziu decît sculptura, goticul s-a menținut în pictură o perioadă mult mai lungă. Nu degeaba Bernard Berenson[326] a putut să scrie următoarele remarcabile cuvinte: „Dacă ne-am putea transpune în Florența de la jumătatea secolului al XV-lea, am ajunge probabil la concluzia că stilul gotic era aici stilul preferat. Făceau excepție doar cîțiva artiști cu vederi revoluționare închiși în propriile ateliere și un mic grup de umaniști și de mecena care-i vizitau. Orășeanul avut care se hrănea cu claponi grași continua să comande însă tablouri reprezentanților vechilor și bunelor tradiții". Într-adevăr, goticul se menținea

Scanned with CamScanner

cu o deosebită fermitate în pictura florentină și a fost nevoie de geniul lui Masaccio pentru ca pozițiile lui să fie definitiv zdruncinate. Dar și după moartea acestui eminent pictor, la Florența au activat deosebit de intens arhaizanții care preferau totdeauna vechea morfologie celei noi, renascentiste.

Printre adepții și imitatorii lui Lorenzo Monaco nici unul n-a reușit să-l depășească. Toți au fost „mici maeștri", care au rămas cu mult în urma artiștilor francezi și neerlandezi contemporani. Tablourile lor cu care au inundat Florența și împrejurimile poartă în chip invariabil o pecete artizanală. Un adevărat artizan a fost, de pildă, mediocrul Francesco d'Antonio di Bartolomeo (1393 — menționat pînă în 1433) — un adevărat epigon al lui Monaco[327]. Multe aspecte artizanale întîlnim, de asemenea, în lucrările lui Rosselo di Jacopo Franchi (c. 1376—1456)[328] și în cele ale lui Giovanni dal Ponte (1385—1437)[329]. Franchi era specializat în imagini de serie reprezentînd Madone drăgălașe, în care întruchipa idealul frumuseții feminine din acea vreme, adaptat la gusturile burgheze mai simpluțe, dar de obicei supus unei anume stilizări gotice (il. 165). Giovanni dal Ponte a livrat din abundență patriciatului florentin așa-zisele „cassoni" pe teme luate din scolastică. Arta lui superficială, nelipsită de temperament, era profund electică. În ea se simt ecouri și din Spinello Aretino, și din Angelico, și chiar din Masaccio. Figurile lui lipsite parcă de sistem osos se confundă cu totul în veșminte ce cad în falduri pur gotice, ele stînd atît de precar pe picioare încît par a fi lipsite de o minimă tectonicitate (il. 166). Un artizan rămîne într-o bună măsură și fiul lui Spinello Aretino — Parri Spinelli (1387—1453)[330], care a fost unul dintre cei mai înfocați partizani ai stilului gotic (il. 167). Potrivit spuselor lui Vasari, Parri a fost admiratorul lui Bernardino da Siena. El era deosebit de ursuz și înclinat spre melancolic. Supraviețuindu-i cu 25 de ani lui Masaccio, a pictat, în liniștitul Arezzo, tablouri și fresce pătrunse de spirit gotic.

Scanned with CamScanner



17. Parri Spinelli, Studiu pentru imaginea *Madonei*. Desen în peniță. Uffizi.

Același Vasari afirmă că pentru a realiza lucrări de „bravură“, Parri reda figurile în contorsiuni insolite — procedeu împrumutat, fără îndoială, din sculptura gotică franceză ale cărei opere tre-
97 buie să le fi cunoscut bine dacă judecăm după de-



18. Parri Spinelli, Studiu pentru o figură alegorică. Desen în peniţă. Uffizi.

senele lui în peniţă păstrate la Uffizi (fig. 17 şi 18). Întîlnim aici figuri alungite atît de excesiv încît ne ducem cu gîndul la canonul lui El Greco, iar faldurile veşmintelor formează adevărate cascade de linii ce se încolăcesc ornamental cum nu-

B.C.U. „M. EMINESCU" IASI

mai în sculptura germană din secolul al XV-lea mai putem întîlni.

Direcției gotice i se alătură și așa-numitul Maestro del Bambino Vispo al cărui nume n-a putut fi stabilit nici pînă în prezent (Sirén a încercat fără succes să-l identifice cu Domenico di Montepulciano și cu Parri Spinelli)[331]. Maestro del Bambino Vispo a activat de-a lungul primelor patru decenii ale secolului al XV-lea. Ca nici un alt artist florentin, el este apropiat de maeștrii nordici și de cei spanioli. În anul 1415, el se afla în Valencia unde a pictat *Judecata de apoi* cu portretele regelui Ferdinand de Aragon, al împăratului Sigismund și al papei Benedict XIII (acest tablou se păstrează în prezent la Pinacoteca din München). Principala lui activitate a decurs la Florența. Ieșit din școala lui Agnolo Gaddi, el a suferit mai tîrziu influența puternică a lui Lorenzo Monaco. Alături de acesta, se manifestă ca principalul propagator al goticului la Florența, el conferind goticului o interpretare mai primitivă. Unele dintre operele sale (ca, de pildă, icoana *Adormirea Maicii domnului* din colecția Rajersohn din Chicago) trădează evidente puncte comune cu lucrările maeștrilor din Westfalia și din Saxonia inferioară. Uneori, el recurge la o frenetică stilizare a liniilor, cum face și Monaco (în această privință, este foarte caracteristică o „cassone" de la Altenburg reprezentînd lupta cu maurii). La sfîrșitul carierei artistice, el devine mai grav și începe să lucreze într-o uscată manieră academistă care-l apropie de giottiștii decadenți.

Dacă toți maeștri enumerați mai sus au fost adepți ai artei gotice pe care au propagat-o intens în Florența, un alt grup de artiști contemporani nu se hotărăște să o rupă radical cu tradițiile giottești. Unii artiști au continuat să picteze și în secolul al XV-lea în vechea manieră trecentistă, considerînd un păcat să renege moștenirea părinților. Acești arhaizanți și retardatari, avîndu-și clienții lor numeroși, nesocoteau ce aducese nou Masaccio. Ei nu manifestau interes pentru
 reforma acestuia și chiar dacă se hotărau totuși să

împrumute cîte ceva din afară, apelau pentru asta numai la artiştii goticizanţi şi în nici un caz la artiştii renascentişti. Printre aceşti fideli „cavaleri" ai trecento-ului, a căror activitate coincide aproape în întregime cu secolul al XV-lea, se cuvin amintiţi Maestrul Madonei Strauss[332] şi Pseudo Ambrogio Baldese (a lucrat în anii '20—50)[333], Mariatto di Nardo (menţionat din 1394 pînă în 1431)[334] şi Bicci di Lorenzo (1373—1452)[335] care i-a plagiat pe Lorenzo Monaco, pe Gentile da Fabriano şi pe Fra Angelico, ceea ce nu l-a împiedicat să primească multe comenzi. Din acest grup mai fac parte, şi mulţi pictori de „cassoni"[336]. Chiar dacă îşi aleg temele din mitologia antică şi din istorie, le tratează în spirit trecentist. Toţi aceşti Paris, Diana, Acteon, Tarquinus, Lucreţiu sînt văzuţi într-un cadru semigotic-semitrecentist, fără ca artiştii respectivi să poată conferi acestor imagini un conţinut nou realist.

Cît de puternice erau în pictura florentină din prima jumătate a secolului al XV-lea curentele conservatoare o demonstrează în chip vădit succesul de care s-au bucurat din partea lui Gentile da Fabriano (c. 1360—1427) şi a lui Arcangelo di Cola da Camerino (menţionat 1416—1429)[337]. Amîndoi din Umbria, aceşti artişti au fost reprezentanţi tipici ai stilului gotic internaţional. În lucrările lor, stilul gotic suferă ce-i drept, o serie de modificări esenţiale datorită cărora încep să se observe puncte de apropiere între arta gotică tîrzie şi cea renascentistă, dar în comparaţie cu Masaccio ei se manifestă totuşi ca purtători ai vechilor idei. Şi iată că Gentile care a locuit la Florenţa între anii 1421—1423, primeşte din partea bogătaşului Palla Strozzi comanda pentru un mare tablou de altar (*Adoraţia magilor*) care s-a bucurat de un imens succes în faţa artiştilor locali, iar Arcangelo di Cola da Camerino pictează în anii 1421—1422 o icoană de altar pentru un alt bogat patrician — Ilarione Bardi. Se ştie că Palla Strozzi a fost prietenul şi protectorul umaniştilor. El l-a invitat pe spezele sale pe grecul Hrizolor, a cumpărat manuscrise preţioase şi

a intenţionat să construiască o bibliotecă la Santa Trinita. Şi cînd s-a pus problema cui să comande tabloul de altar pentru capela ce-i purta numele — tînărului Masaccio, care elaborase în aceşti ani o nouă doctrină, sau renumitului artist Gentile care cîntase în tablourile sale poezia modului de viaţă cavaleresc pe cale de dispariţie — Palla Storzzi s-a adresat maestrului umbrian, într-atît era de mare puterea vechilor tradiţii rutiniere. Cultura cavalerească prezenta un farmec mult prea mare în ochii patricianului florentin pentru ca acesta să renunţe cu uşurinţă la strălucirea ei în favoarea imaginilor fruste şi severe ale lui Masaccio.

Arta lui Gentile şi a lui Cola da Camerino a atras în sfera ei de influenţă o mulţime de pictori florentini. Ecouri ale stilului lui Gentile întîlnim la Francesco d'Antonio, la Rossello di Jacopo Franchi, la Bicci di Lorenzo, la Masolino şi la Fra Angelico. Arcangelo di Cola da Camerino a găsit în persoana aşa-numitului Maestru al Răstignirii Griggs[338] care a lucrat în cursul deceniilor doi, trei şi patru ale secolului al XV-lea, un adept fidel. Această popularitate a pictorilor umbrieni arată în mod convingător cît de greu le era inovatorilor renascentişti să-şi croiască drumul. În anturajul conservator al lui Albizzi, ei nu găseau nici o înţelegere. „Partidul ordinii" de la Florenţa apăra cu îndîrjire tot ce era arhaic. Şi aşa cum concepţiilor radicale ale umaniştilor, acest partid le opunea autoritatea lui Dante, tot aşa probabil, în ciuda partizanilor noii arte, făcea caz de autoritatea lui Giotto şi a adepţilor lui, consideraţi păstrători ai „vechilor şi bunelor tradiţii". Sub acest aspect, prezintă un interes deosebit mărturia lui Giovanni di Baldo dei Tambeni despre atitudinea ostilă a lui Rainaldo Albizzi faţă de ştiinţa „păgînă" care dăuna, după opinia lui, credinţei catolice[339]. Pe fundalul unor asemenea stări de spirit ale clasei dominante, devine de înţeles viabilitatea neobişnuită, a tendinţelor trecentiste şi gotice în arta florentină din secolul al XV-lea.

Cum trebuie apreciată arta gotică tîrzie a Florenţei? A jucat ea un rol pozitiv sau, dimpo-

trivă a încetinit dezvoltarea realismului de tip renascentist? În legătură cu această chestiune între doi cercetători italieni a izbucnit o vie polemică. În timp ce Coletti[340] consideră că stilul gotic internațional a însemnat o „întoarcere spre tendințele abstracte medievale, reprezentînd una din obișnuitele retrageri ale spiritului uman pe poziții vechi" Salvini[341] vede în stilul respectiv un fenomen pozitiv. „Pentru goticul tîrziu este deosebit de tipic caracterul fantastic al concepției. Asemenea oricărui alt stil, goticul tîrziu se reflectă în mod diferit: în opera lui Lorenzo Monaco și a lui Sassetta acest stil este pătruns de patos religios; la Pisanello capătă o pecete aristocratică și o tentă de eleganță pariziană însuflețită de spirit cavaleresc; la Gentile reflectă o strălucire de curte, la frații Sanseverino se contopește cu tendințele populare, plebeiene, în Nord îi este propriu naturalismul expresiv, dar totdeauna și pretutindeni, acest stil se distinge printr-o notă de vis și de basm. Astfel înțeles în cadrul artei din trecento, goticul tîrziu trebuie privit nu ca un regres, nu ca «una din obișnuitele retrageri ale spiritului uman pe poziții vechi», ci ca pe o cucerire a unor poziții mai avansate, ca pe un stadiu de tranziție de la arta transcendentală la cea pămîntească, de la Evul Mediu la Renaștere. Stilul gotic poate fi asemuit cu o imensă punte ce unește cerul cu pămîntul. Și cu toate că unele elemente realiste care figuraseră deja în arta de la începutul veacului se dizolvă parcă în această atmosferă fantastică, alte elemente sînt obținute și, ceea ce este și mai important, esența spirituală a mișcării respective împinge arta spre o apropiere de lumea noului veac... Toate acestea pot părea ciudate cînd te gîndești la revoluția radicală pe care au trebuit s-o promoveze Donatello și Masaccio pentru relansarea artei din impasul manierismului gotic tîrziu. Dar faptul nu mai pare atît de paradoxal cînd te gîndești la procesul de dezvoltare din Țările de Jos și din Germania, unde arta a ajuns, printr-o serie de faze succesive, la «naturalismul» lui Van Eyck și unde s-au afirmat artiști ca Loch-

ner sau Moser despre care e greu de spus dacă au fost epigoni ai goticului tîrziu sau pioneri ai Renașterii". Din punctul nostru de vedere, această formulare a lui Salvini necesită un amendament esențial. Dacă pentru Europa de Nord, stilul gotic tîrziu care s-a dezvoltat în direcția apropierii de viață a însemnat începutul dezagregării goticului în general, în schimb, pentru Italia și în special pentru Florența, el a însemnat o frînă în calea configurării unei arte noi. Formula „giottescă" desuetă a fost aici temelia pe care s-a cristalizat în mod artificial noul stil fără ca acesta să se poată contopi cu respectiva formulă. Conectată la goticul tîrziu, Italia a început să piardă rapid tot ce acumulase prin Niccolò Pisano, prin Arnolfo, prin Cavallini și prin Giotto. Frenetica stilizare gotică concretizată în cultul unilateral al liniei a întîrziat triumful mișcării realiste de tip renascentist. Donatello și Masaccio care au lucrat încă într-o ambianță pur gotică, au fost nevoiți să facă uriașe eforturi pentru a răsturna doctrina lui Lamberti și a lui Lorenzo Monaco. Această doctrină se bucura în timpul lor de mare succes, avea o mulțime de partizani, era înconjurată de aureola romantismului cavaleresc în ochii burgheziei cu vederi conservatoare care lansa comenzi artiștilor. Numai apelînd la vechile tradiții protorenascentiste și la Antichitate au putut Donatello și Masaccio să acumuleze forțele necesare cu care să înlăture doctrina gotică. În schimb, în Europa de nord, unde n-a existat o puternică mișcare protorenascentistă, stilul gotic tîrziu a însemnat un pas sigur înainte. El conținea germenii „realismului" empiric care s-a transformat într-o nouă calitate în arta fraților Van Eyck. Numai dacă se ia în considerație situația concret istorică care a determinat dezvoltarea diferitelor școli naționale, se poate aborda corect problema rolului și importanței goticului tîrziu. Tocmai sub acest aspect, considerațiile lui Salvini ni se par greșite.

De-a lungul secolului XIV-lea, în Italia de Sud și de mijloc școlile de pictură sieneză și flo-

rentină s-au aflat în primele rînduri. Ele au dat tonul în Umbria, în Marche, la Pisa, la Pistoia și la Neapole, regiuni și localități a căror producție artistică se deosebește printr-un caracter acuzat provincial.

La Perugia și-a desfășurat activitatea un adept al lui Duccio — Meo da Siena (menționat între anii 1319—1333)[342] care a creat aici o mare școală (probabil că unul dintre discipolii lui a fost și Guiduccio Palmerucci[343] care a lucrat la Gubbio și al cărui nume figurează în document între anii 1315 și 1349). Dacă Palmerucci i-a imitat pe frații Lorenzetti, pictori umbrieni mai tîrzii — Cola Petruccioli (menționat din 1372, m. 1401)[344], Francesco di Antonia di Cecco da Orvieto (menționat între 1370 — 1378)[345], Andrea di Giovanni (1378—1417[346] — pornesc de la „micii sienezi" de tipul lui Fei și al lui Bartolo di Fredi, a căror artă elegantă avea pentru ei o mare putere de atracție. Dar operele lor, alături de lucrările rafinate ale sienezilor, apar cam simple și primitive. Au fost mult mai originali Allegretto Nuzi (c. 1315 — m. 1373) care a activat în Marche și discipolul său, Francescuccio di Cecco Ghissi (menționat între 1359—1395)[347]. Este foarte caracteristic faptul că Nuzi, în ale cărui lucrări timpurii se pot constata puncte comune cu școala din Rimini, i s-a alăturat celui mai „sienez" dintre pictorii florentini — lui Bernardo Daddi. Cînd Nuzi a început mai tîrziu să admire lucrările lui Orcagna și ale lui Jacopo di Cione, limbajul plastic bărbătesc al florentinilor și-a pierdut pe nesimțite, la el, toate caracteristici tipice. Aplatizînd figura și subliniind pe toate căile silueta, Nuzi a acordat principala atenție ornamentului cu care a împodobit din belșug fundalurile aurite, draperiile tronului și veșmintele sfinților [*Madona* dintr-un muzeu berlinez, cea din Pinacoteca din Fabriano, cea din colecția Johnson din Philadelphia, cea din Pinacoteca orașului Urbino (1372), tripticurile din Vatican (1365) și din Galeria Macerata (1369) și multe altele]. Aceste trăsături apar și mai accentuate în lucrările lui Ghissi

care se specializase în imagini cu Maria alăptîndu-şi pruncul (San Salvatore, Montegiorgio, 1374; Sant'Agostino, Ascoli Piceno; Pinacoteca Vaticanului). În Madonele îngîndurate ale lui Ghissi, aşezate de obicei pe perne mici şi cu aureolă din raze aurii în jurul capului, au căpătat o expresie deplină idealurile mistice ale umbrienilor care aveau o atitudine extrem de rezervată faţă de căutările artiştilor florentini. Asemenea Sienei, Umbria a reprezentat şi în secolul al XV-lea un bastion al tradiţiilor medievale, fiind printre ultimele zone care au aderat la mişcarea renascentistă.

Dacă Pisa a fost în secolul al XIV-lea o puternică şcoală de sculptură, în domeniul picturii ea n-a dat nimic mai deosbit. Pictorii ei gravitau spre Florenţa, Bologna şi mai ales spre Siena. La Pisa au lucrat Simone Martini, Lippo Memmi, Luca di Tommé, Taddeo di Bartolo, Martino di Bartolomeo, ale căror tablouri au produs o puternică impresie asupra artiştilor locali. Dintre aceşti pictori pisani cel mai important a fost Francesco Traini (menţionat între anii 1321—1344)[348]. Pînă nu demult, lui i se atribuiau două opere: un poliptic înfăţişîndu-l pe *sf. Dominic* şi *Triumful lui Toma d'Aquino*. Dar Meiss a demonstrat convingător că această din urmă lucrare a fost realizată de doi artişti diferiţi. După ce Paccagnini a stabilit că semnătura lui Traini şi data au fost puse mai tîrziu pe poliptic, toată „problema Traini" s-a complicat peste măsură şi pentru rezolvarea ei ştiinţifică sînt necesare în continuare cercetări aprofundate.

Probabil că lui Traini îi aparţine totuşi *Triumful lui Toma d'Aquino* care se păstrează în biserica Santa Caterina din Pisa (il. 168). Acest tablou a fost realizat nu în anul 1363, cum presupune Bacci, ci la jumătatea anilor '40. El conţine atît de multe elemente sieneze încît Coletti l-a atribuit, fără suficient temei, lui Lippo Memmi. Autorul *Triumfului lui Toma d'Aquino* cunoştea bine arta lui Simone Martini şi pe a lui Ambrogio Lorenzetti. Dar conform dorinţelor comanditarului

Scanned with CamScanner

care făcea parte, fără îndoială, din cercurile culte dominicane (Paccagnini este înclinat să-l identifice cu Bartolomeo di San Concordio), el a conferit compoziției un caracter aplatizat, făcînd ca ea să semene cu un fel de schemă heraldică. Toma d'Aquino este reprezentat aici în anturajul lui Cristos, al apostolului Pavel, al profetului Moise, al celor patru evangheliști, precum și al lui Platon și Aristotel, care țin în mîini filactere desfăcute. Învățătura lui Toma care a acumulat, potrivit concepției artistului, toată înțelepciunea seculară (aceasta este subliniată prin razele aurii ce pleacă de la filactere spre capul lui Toma) servește, la rîndul ei, ca izvor al înțelepciunii clerului adunat în partea de jos (către reprezentanții clerului pornesc raze din cărțile aflate pe genunchii lui Toma, creații ale acestui renumit teolog dominican). În partea de jos este înfățișat Averroes, prezentat ca o nulitate, a cărui doctrină era considerată de biserica catolică o erezie. Apariția la Pisa a unei asemenea alegorii sofisticate, amintind de fresca lui Andrea Buonaiuti (il. 144), se explică ușor prin activizarea, la jumătatea secolului al XIV-lea, a averroiștilor italieni, foarte numeroși în universitățile din Padova și din Bologna.

Polipticul cu *Sf. Dominic* atribuit lui Traini încă de pe vremea lui Vasari a fost pictat de un alt artist probabil de un maestru din Pisa, care a lucrat în anii 30—50 ai secolului al XIV-lea. Partea centrală a polipticului cu imaginea sf. Dominic și a lui Cristos se păstrează în galeria din Pisa, iar voleții înfățișînd opt scene din viața sfîntului și busturile a patru profeți se află la Seminarul din Pisa (il. 169—170). Autorul polipticului ne apare ca un adept al lui Simone Martini și al fraților Lorenzetti al căror stil narativ l-a însușit la perfecție. Toate aceste căsuțe făcute parcă din carton, interioarele confortabile, figurile elegante au fost preluate de la sienezi. Dar, asemenea lui Simone Martini la bătrînețe, Traini accentuează în unele scene trăsăturile dramatice (*Invierea nepotului cardinalului Cecani, căzut de pe cal, Invierea slugii înecate a unei doamne din Ungaria, Moartea*

lui Dominic). În aceste scene apar figuri care gesticulează violent, amintind pe departe, prin gesturile lor expresive, stîngace, de unele imagini din *Triumful Morții* aflat în Camposanto din Pisa și atribuit adesea lui Traini. Dar această asemănare este înșelătoare. Autorul frescelor din Camposanto este mult mai „realist" decît autorul polipticului. Arta lui robustă are o expresie lipsită de finețe și respiră un patetism deosebit, fiindu-i străină tenta de ireal, de mirific. Această artă ține de școala bologneză avînd multe trăsături care o apropie de pictura din nordul Italiei. Or, artistul polipticului este un tipic discipol al sienezilor de la care a moștenit tenta mirifică și aspectul oarecum de jucărie al construcțiilor compoziționale.

Pictura pisană din a doua jumătate a secolului al XIV-lea a evoluat sub semnul unor influențe sieneze și mai puternice [Giovanni di Niccolò (menționat între anii 1358—1360), Turino Vanni (1349—1438) și alții][349]. Maestrul sienez cel mai popular din această perioadă a fost Taddeo di Bartolo. Pictorii pisani împrumută mult și de la florentini (de la Andrea Orcagna, de la Nicolò di Pietro Gerini). La confluența unor influențe sieneze, bologneze și florentine, se află, de asemenea, pictura din Pistoia care a promovat un foarte dotat artist în persoana lui Giovanni di Bartolomeo Cristiani (menționat între anii 1366—1398), alăturat cercului lui Orcagna și al lui Agnolo Gaddi[350].

Pictura sieneză s-a bucurat de o imensă popularitate la Neapole. Deși aici lucraseră Cavallini și Giotto, aceștia lăsaseră urme relativ slabe în arta napolitană. Neapole — acest bastion al goticului francez — a reacționat mult mai receptiv la creația lui Simone Martini chemat în orașul dinastiei de Anjou de către regele Robert. Printre pictorii napolitani un singur nume ne reține atenția. Este vorba despre Roberto Oderisi (menționat la 1382)[351]. Singura lui lucrare semnată — *Răstignirea* din biserica San Francesco din Eboli — îl recomandă ca pe un artist destul de arhaic care îmbină în mod eclectic tradițiile lui Cavallini cu trăsături ale sie-

nezilor. Pe baza acestui tablou semnat, lui Oderisi îi pot fi atribuite frescele din biserica Incoronata din Neapole, printre care deosebit de interesante sînt imaginile celor şapte taine. O mare apropiere stilistică de frescele napolitane prezintă o *Pietà* din colecţia G. Winthrop din New York şi *Madona cu un adorator şi cu îngeri* din Muzeul de artă „A.S. Puşkin" din Moscova. În aceste opere transpar clar trăsăturile arhaice caracteristice pentru întreaga pictură napolitană din secolul al XIV-lea care vădesc pregnant faptul că reforma promovată de Giotto a venit prea devreme pentru o serie de şcoli din trecento.

Un loc cu totul aparte în istoria picturii italiene din secolul al XIV-lea îl ocupă şcoala din Rimini[352]. Stîrnind doar de puţină vreme interesul cercetătorilor, această şcoală a fost un fel de punte spre arta din Italia de nord. Ea îşi are rădăcinile împlîntate în tradiţiile romane dinainte de Giotto. Artiştii ei l-au simţit mai aproape pe Cavallini şi pe adepţii acestuia decît pe Giotto, ei neputînd să o rupă dintr-odată cu trecutul. Toate inovaţiile florentine şi sieneze au fost adoptate totdeauna, de către artiştii din Rimini, la vechea temelie pe jumătate romanică. Arta lor frustă, dar plină de sinceritate cucereşte prin spontaneitatea naivă a sentimentelor. Lor le place să împodobească veşmintele cu striuri aurii şi preferă formele simplificate, geometrizante. Ei îndepărtează construcţiile complicate în spaţiu, procedeul lor compoziţional preferat fiind juxtapunerea. De asemenea, nu văd deloc prejudeciabilă compartimentarea icoanei într-o serie de zone plasate în ordinea cea mai arbitrară cu putinţă şi figurile lor sînt, ba solemn înţepenite, ba exagerat de expresive, „calea de mijloc" fiind evitată. Cît priveşte culorile lor luminoase, pure transparente, supuse ritmului suprafeţei, ele dau naştere la excelente efecte decorative care permit ca aceşti maeştri să fie consideraţi printre cei mai mari colorişti din trecento.

În secolul al XIII-lea, Romagna avea tendinţa de a urma îndeaproape Umbria. De la sfîrşitul secolului al XIII-lea, artiştii din Rimini trebuie să fi

venit într-un contact nemijlocit cu arta de la Roma din care au împrumutat multe lucruri noi. Se prea poate ca ei să fi cunoscut prima dată arta romană la Assisi unde lucrau mulți maeștri din Roma. Cercetătorii italieni care persistă să atribuie „ciclul sf. Francisc" și picturile murale apropiate ca stil de acesta tînărului Giotto, acordă implicit rolul principal în procesul formării școlii din Rimini, nu influențelor romane, ci celor florentine. Salmi este chiar înclinat să facă dintr-un artist destul de modest ca Pacino di Bonaguida aproape un întemeietor al școlii din Rimini. În realitate, însă, acesta își are obîrșiile în tradițiile romane anterioare lui Giotto. De asemnea, ar fi eronat dacă originile școlii din Rimini ar fi căutate în întregime, așa cum procedează Van Marle, în arta lui Cavallini. Acest mod de abordare simplistă a problemei n-a făcut decît să compromită teoria „romană" și să atragă critica, în multe privințe judicioasă a lui Salmi. Dar în fond, această teorie este justă întrucît ea opune panflorentinismului tendențios al lui Brach — care vede în artiștii din Rimini simpli imitatori ai lui Giotto —, o concepție istorică mult mai judicioasă, confirmată de descoperirile ultimelor decenii.

Primul artist cunoscut reprezentînd școala din Rimini a fost miniaturistul Neri da Rimini (menționat în anii 1300, 1306, 1308 și 1314). Miniaturile lui, (foile semnate și datate 1300 din colecția Cini din Monselice și dintr-o colecție particulară necunoscută, Antifonarul Nr. 21 din 1314 din Museo Civico din Bologna, Antifonarul I semnat și aflat în catedrala din Faenza cu o parte disparată în colecția Olschki din Florența) trădează legături cu lucrări ale școlii din Bologna și ecouri romane îndepărtate datorită cărora amintesc întrucîtva de operele trecentiștilor florentini timpurii de tipul Maestrului sf. Cecilia și al lui Pacino di Bonaguida care se inspiraseră din aceleași surse romane.

Trăsăturile romane se simt și mai puternic în *Madona cu sfinți* aparținîndu-i lui Giuliano da Rimini (m. ante 1346). Acest tablou de altar, păs-

trat în prezent în Muzeul Gardner din Boston, este datat 1307. Colonetele răsucite, tronul larg împodobit cu incrustații din pietre colorate și cubulețe de mozaic, după sistemul folosit pe scară largă de artiștii din familia Cosmata, ca și tipul fizionomic al Mariei vorbesc fără echivoc despre faptul că Giuliano a cunoscut pictura romană. Dar ca un artist provincial, el aplatizează figurile, folosind foarte timid modeleul în clarobscur. Soluții mult mai avansate folosește autorul tabloului de altar din anul 1308, aflat în biserica Santa Maria din Cesi. Acesta pleacă, fără îndoială, de la Cavallini, împrumutînd de la el tratarea tridimensională a formei. Aceeași etapă timpurie din dezvoltarea picturii din Rimini este reprezentată și de fragmentele unei mari compoziții monumentale pe tema *Judecății de apoi* ce împodobeau arcul triumfal al bisericii Sant'Agostino din Rimini (în prezent, aceste fragmente se păstrează la Arrengo, Rimini). Autorul frescei (tot lui îi aparține, probabil, și *Maestà*, repictată parțial în secolul al XV-lea în corul bisericii) este apropiat de Cavallini, a cărui artă îi era mult mai accesibilă decît cea a lui Giotto[353]. El trebuie să fi lucrat nu mai tîrziu de deceniul doi al secolului al XIV-lea. Pe la 1320, au fost realizate frescele din capela Campanilei aceleiași biserici (scene din viața Mariei și a lui Cristos precum și figuri de sfinți). Stilul lor arhaic este îmbibat, de asemenea, de reminiscențe romane cărora însă aici li se asociază cu insistență ecouri ale artei lui Giotto. Longhi atribuie aceste fresce autorului *Răstignirii* din bazilica San Francesco din Mercatello, datată 1345 și semnată (Johes pictor). În același grup de lucrări timpurii intră și cîteva piese de șevalet (*Madona cu îngeri și sfinți* din Museo Civico din Faenza, icoana cu imaginea a șase scene din Noul Testament din Palazzo Venezia din Roma ș.a.) ce demonstrează pregnant că artiștii din Rimini continuau să cultive legăturile cu tradițiile romane chiar și în cursul deceniului doi al secolului al XIV-lea.

Deși Giotto a lucrat la Rimini pînă în anul 1312, activitatea lui a cunoscut aici un ecou larg

numai începînd cu al doilea pătrar al secolului al XIV-lea. Influența lui Giotto se face puternic simțită în picturile murale ale lui Francesco da Rimini (m. ante 1348) ce împodobeau, la timpul lor, refectoriul mînăstirii San Francesco din Bologna și care se păstrează astăzi doar în fragmente, două din ele putînd fi văzute în Pinacoteca din Bologna (scene din viața lui Cristos și a sf. Francisc). În aceste fresce, realizate pe la 1330, Francesco ne apare ca un artist destul de arhaic, depășit de Pietro da Rimini (menționat în 1328 și 1333) care a fost figura centrală a picturii din Rimini în deceniul doi al secolului XIV. Lui Pietro îi aparțin două lucrări semnate: un fragment de frescă din anul 1333 cu imaginea *sf. Francisc*, în mînăstirea San Francesco din Montottone, și o *Răstignire*, din Chiesa dei Morti din Urbania. Amîndouă lucrările trădează din partea autorului lor o bună cunoaștere a artei lui Giotto. Dar în *Răstignirea* cu expresivitatea ei exagerată, poate fi remarcată și influența lui Pietro Lorenzetti cu a cărui artă patetică Pietro da Rimini a venit în contact probabil la Assisi. Pe baza acestor două lucrări semnate, lui Pietro și partizanilor lui apropiați li se mai pot atribui admirabilele fresce din refectoriul din Pomposa (1317?) picturile murale din biserica San Pietro in Silvis, din Bagnacavallo (c. 1330) și din Santa Chiara din Ravenna (c. 1340), *Coborîrea de pe cruce* din colecția Gentili din Viterbo, *Nașterea lui Cristos* în fosta colecție Kaufmann din Berlin și *Răstignirea* din Collegiata în San'Arcangelo di Romagna. Frescele din Pomposa sînt o operă de tinerețe a lui Pietro. Ele conțin multe lucruri ce le înrudesc cu lucrări din primul pătrar al secolului al XIV-lea. Figurile calme, maiestuoase sînt pline de solemnitate; compozițiile sînt statice fiindu-le proprie o stîngăcie arhaică, în timp ce chipurile umane prezintă multe trăsături „romane". În tratarea veșmintelor, însă, ce cad în mici falduri lineare, se face deja simțită acea „manieră" care, cu vremea, va deveni procedeul stilistic preferat al picturilor din Rimini. Odată cu

trecerea timpului, în creaţia lui Pietro s-au accentuat trăsăturile „expresioniste". El înfăţişează figuri puternic contorsionate şi chipuri deformate pînă la grimasă, nedîndu-se înapoi nici de la redarea exagerată a gesturilor. Arta lui este tot mai pătrunsă de patetism. De la această etapă a creaţiei lui Pietro, porneşte aşa-numitul Maestru al Adormirii Maicii Domnului, care a participat la realizarea picturilor murale din biserica Santa Maria in Porto Fuori din Ravenna (c. 1350; picturile respective au pierit în timpul celui de al doilea război mondial). Cu Maestrul Adormirii Maicii Domnului, Brandi pune, pe bună dreptate, în legătură o serie de tablouri de şevalet (*Întîmpinarea Maicii Domnului* şi *Jelirea lui Cristos* dintr-un muzeu berlinez, *Coborîrea de pe cruce* din Pinacoteca Vaticanului, un diptic din colecţia Weddels din Hamburg). Prin puritatea ei emoţională, arta acestui pictor marchează una dintre culmile dezvoltării picturii din Rimini.

Giovanii Baronzio (menţionat în 1345; m. ante 1362) care a fost multă vreme un nume colectiv pentru autorii unor numeroase icoane şi fresce ale şcolii din Rimini n-a jucat în realitate rolul conducător pe care au încercat să i-l atribuie Sirén, Van Marle şi mai cu seamă Berenson. O lucrare de-a lui semnată (poliptícul datat 1345 din Galeria naţională din Urbino) îl prezintă ca pe un epigon şi vulgarizator a cărui artă cam uscată reprezintă un fel de paralelă cu arta lui Bartolo di Maestro Fredi. Ea anunţă deja declinul ce avea să cuprindă pictura din Rimini, începînd cu a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

De numele lui Baronzio pot fi puse în legătură picturile murale din biserica San Niccolò din Tolentino (scene din Noul Testament), realizate pe la 1350, poliptícul din Mercatello, *Încoronarea Mariei* din colecţia Herd din New York şi *Răstignirea* din biserica San Francesco din Sassoferrato. Toate aceste lucrări se caracterizează printr-o ariditate neplăcută şi printr-o tehnică lipsită de rafinament. Mai aproape de jumătatea secolului al XIV-lea au fost realizate

şi scenele din viaţa evanghelistului Ioan ce împodobesc figurile corului din biserica Sant Agostino din Rimini. De-a lungul celui de-al doilea pătrar al secolului, au lucrat, la Rimini, numeroşi artişti anonimi care au realizat sute de tablouri de şevalet. Unul dintre cei mai talentaţi dintre aceştia a fost autorul remarcabilei *Madone* din colecţia Kahn din New York (il. 172). Lui îi aparţin admirabilele scene din viaţa lui Ioan Botezătorul, din Pinacoteca Vaticanului şi din colecţia Lehman din New York. Dacă acest artist şi-a însuşit cele mai bune tradiţii ale şcolii din Rimini, în schimb, Maestrul Încoronării din Urbino, care a activat pe la 1350, împinge pînă la grotesc toate trăsăturile caracteristice ale acestei şcoli care cade tot mai mult sub puternicele influenţe bologneze.

Şcoala din Rimini care a înrîurit arta Emiliei, Bolognei şi Umbriei ne aduce în contact cu pictura din Italia de Nord. Principalele centre ale acestei zone au fost Bologna, Modena, Verona, Padova, Milano — aşezate în valea rîului Pad (de unde Longhi îi numeşte pe reprezentanţii acestor şcoli „padani"). Puţin mai departe se află Veneţia ai cărei artişti n-au rupt nici în secolul al XIV-lea legătura cu Bizanţul. De obicei, acestor şcoli din nordul Italiei li se acordă puţin spaţiu în lucrările consacrate istoriei artei italiene, întrucît principala atenţie a cercetătorilor este concentrată asupra culturii Florenţei şi Sienei. Or, Italia de Nord a dus în secolul al XIV-lea o intensă viaţă artistică producînd cîţiva excelenţi pictori, cu mult mai interesanţi şi mai însemnaţi decît giottiştii decadenţi de la Florenţa. Printre artiştii şcolilor respective, cei mai însemnaţi au fost Vitale da Bologna, Tommaso da Modena, Altichiero şi Avanzo. La aceştia întîlnim atîtea soluţii originale şi îndrăzneţe, în sensul apropierii de viaţă, încît operele sienezilor tîrzii şi a majorităţii florentinilor ni se par anemice şi inconsistente în comparaţie cu lucrările lor proaspete şi viguroase.

Scanned with CamScanner

Italia de nord a gravitat în general spre Germania și Franța. Artiștii gotici s-au bucurat aici de succes la curțile numeroșilor tirani care apărau cu grijă vechile tradiții cavalerești. Miniaturile franceze și neerlandeze, obiectele din fildeș, tapiseriile erau aici la mare preț și tocmai ele, aceste modele, au educat gustul artiștilor de curte. Adesea, anturajul emancipat al tiranilor manifesta un viu interes pentru studiile umaniste. Protejînd pe învățați și pe scriitori, acest anturaj acționa cu aceeași spontaneitate și la cîntecele trubadurilor, și la umorul cam gros al nuvelelor, și la povestirile despre eroii Antichității stilizați sub forma unor cavaleri eleganți. În artă, acest anturaj aprecia cel mai mult caracterul distractiv al narațiunii, precizia în redarea detaliilor vieții cavalerești și mai ales a costumelor, ca și coloritul rafinat, sărbătoresc. În comparație cu pictura florentină și cu cea sieneză, cu tendințele lor viu exprimate spre tipizare, pictura din nordul Italiei este mult mai expresivă. Pe artiștii de aici îi atrage nu atît frumosul și armonia, cît expresivitatea. Ei gustă mai puțin compozițiile clare, echilibrate, situațiile pline de calm sau tratarea generalizatoare. Dorința de a face povestirea cît mai amuzantă îi împinge la redarea unor fundaluri arhitecturale complicate, a unor veșminte variate, a unor chipuri caracteristice. Ei știu să fixeze trăsăturile individuale în toată concretețea lor irepetabilă (portretele donatorilor din icoanele pictate în nordul Italiei sînt mult mai individualizate decît în tablourile florentinilor și sienezilor). Ei știu să coloreze povestirea cu o mulțime de amănunte amuzante și să capteze interesul privitorului prin prospețimea și acuitatea observațiilor. De obicei, mediul ambiant al omului le reține atenția într-un grad incomparabil mai mare decît figurile omenești. Improvizatori și povestitori înnăscuți, ei zugrăvesc cu măiestrie situațiile caracteristice. Dar arta lor n-are suficient rafinament, este lipsită de profunzime, nu este suficient gîndită. În loc să-și sintetizeze observațiile, ei „se lungesc la

vorbă" străduindu-se să redea cît mai mult și cît mai amănunțit. De aceea, realismul lor empiric, cu toată prospețimea lui, este lipsit de acel pivot central care să unească toate elementele disparate într-un sistem unic de gîndire artistică[354].

Cum au demonstrat ultimele cercetări, unul dintre principalele centre ale picturii din nordul Italiei a fost Bologna, unde s-au cristalizat cel mai devreme principiile noului stil[355]. Încă de la începutul secolului al XIV-lea, artiștii bolognezi au creat lucrări pline de expresie și de tensiune dramatică (*Pregătirea pentru răstignire*) și *Coborîrea de pe cruce* dintr-o fostă colecție din New York, *Răstignirea* din Institutul regal de artă din Liverpool)[356]. Cu toată lipsa de rafinament a acestor icoane, ele prezintă o deosebită expresivitate, proprie numai operelor artiștilor bolognezi. În ducento, Bologna era renumită mai cu seamă prin școala ei de miniaturiști, dintre care s-au remarcat Oderisi da Gubbio (menționat în anii 1268, 1269, 1271, m. 1299) și Franco da Bologna (sfîrșitul sec. XIII — începutul sec. XIV)[357], cîntați amîndoi de Dante. Dar, pînă în prezent, cu toate stăduințele cercetătorilor, nu s-a reușit să se găsească vreo lucrare certă a acestor maeștri a căror activitate constituie, se pare, surse ale întregii picturi din trecento.

Dezvoltarea picturii bologneze a atins apogeul la jumătatea secolului al XIV-lea cînd au început să lucreze un artist anonim pe care Longhi l-a numit „Ilustratorul" precum și Niccolò di Giacomo (a activat între 1346—1399), creatorul unei mari școli din care au ieșit majoritatea ilustratorilor de manuscrise (deosebit de răspîndite au fost așa-zisele „Decretale")[358]. Stilul acestor miniaturi se caracterizează prin aceeași expresivitate lipsită de rafinament ca și stilul icoanelor și frescelor bologneze contemporane. Unele imagini frapează prin realismul în redarea scenelor din viața cotidiană. Figurile apar în mișcări bruște, de obicei au ceva impetuos și grotesc, chipurile sînt deformate uneori pînă la grimasă, compo-
 zițiile sînt supraîncărcate și lipsite de ritmicitate

și echilibru armonios, iar elementele de arhitectură sînt prezente într-o asemenea abundență încît umplu tot spațiul. Foarte acentuate sînt contrastele dintre umbră și lumină. La vederea acestor miniaturi, ne vin în minte picturile murale din Camposanto din Pisa, apropiate de ele în spirit și legate, fără îndoială, de aceeași școală bologneză. Deși în procesul formării stilului bolognez în miniatură, un rol de seamă trebuie să-l fi jucat influențele sieneze, al căror principal purtător a fost probabil, sculptorul, miniaturistul și orfevrul Manno, care a lucrat la Bologna între 1301 și 1312, artei sieneze nu i-a fost dat să devină factorul determinant în dezvoltarea picturii bologneze. Pentru aceasta, arta sieneză a fost prea aristocratică, în timp ce arta bologneză era prea plebeiană. Guelfă și democrată, renumită prin puternicile ei organizații meșteșugărești, Bologna nu putea să-și însușească în întregime estetica subtilă a sienezilor, oricît de seducătoare li s-ar fi părut aceasta artiștilor bolognezi.

Odată cu miniatura, la Bologna capătă dezvoltare și pictura de șevalet și monumentală. Printre pictorii bolognezi din trecento-ul timpuriu se amintește de un oarecare Monte da Bologna, despre care se știe numai că a fost rănit mortal în anul 1320[359].

Figura centrală a picturii bologneze din secolul al XIV-lea a fost Vitale da Bologna (menționat între anii 1330—1339)[360]. În creația lui foarte originală se întrepătrund într-un fel aparte influențele miniaturii locale, a picturii sieneze, a celui mai sienez dintre artiștii florentini — Bernardo Daddi și a lui Francesco da Rimini care a lucrat și el la Bologna. Încă în lucrările sale timpurii (patru scene din viața lui Antonio Abbata din Muzeul bolognez San Stefano, *Adorația magilor* din Galeria națională din Edinburgh, *Madona* din Pinacoteca Vaticanului), Vitale creează un tip al său de sine stătător care, deși trădează unele ecouri ale idealurilor sieneze, este mai puțin convențional și stilizat decît al lui

Simone Martini și al adepților lui. În scenele din viața lui Antonio Abbata, realizate în jurul anului 1330, sare în ochi caracterul amuzant al povestirii specific picturii bologneze și expresivitatea pozelor și a gesturilor. Către anul 1345 a fost realizat un poliptic ce se afla cîndva în Oratoriul bisericii Sant'Apollonia din Mezzarata (partea centrală cu imaginea Madonei și a doi adoratori tratați „realist", se păstrează în Galeria Davia Bargellini din Bologna, iar voleții cu imaginea Agnesei, a Apolloniei, a lui Antonio Abbata cu apostolul Iacob și a unui episcop ce-l binecuvîntează pe un pelegrin se află în colecția Lanckoronsky din Viena și în colecția Schmidt din Paris). Îngerii plasați deasupra figurilor de sfinți amintesc, prin eleganța lor, de imaginile lui Simone Martini, în timp ce pelegrinul îngenunchiat în fața episcopului este redat cu aceeași veridicitate cu care sînt redați cerșetorii din compoziția *Triumful Morții* din Pisa. Realismul necruțător al redării chipului slăbit al pelerinului, cu obrajii căzuți și cu nasul ascuțit ca un cioc, anticipează arta lui Tommaso da Modena. Această originală îmbinare a suavității și gingășiei sieneze cu expresivitatea pur bologneză este foarte caracteristică pentru Vitale da Bologna. În picturile lui monumentale (fragmentele de frescă din biserica Santa Maria Maddalena — *Madona* și *Evanghelistul Ioan*, ante 1345; resturi din *Cina cea de taină*, în biserica bologneză San Francesco, 1340; *Moartea patriarhului Bertrand*, în catedrala din Udine, 1349; *Nașterea lui Cristos*, *Botezul*, *Madona* din Mezzarata, 1350; *Cristos* în slavă printre cei drepți, *Legenda sf. Eustațiu*, în biserica Santa Maria da Pomposa, 1351) domină trăsăturile mai expresive, în timp ce în tablourile de șevalet (polipticul din 1353 păstrat în biserica San Salvatore din Bologna, il. 171; *Răstignirea*, în colecția Thyssen din Lugano; figurile de sfinți și *Madona*, din colecții particulare engleze) domină elementul liric inspirat de modelele artei sieneze. Dar și în lucrările sale de șevalet, Vitale captează atenția prin realismul viu exprimat al detaliilor

surprinse uneori cu atîta acuitate încît ele contravin cu totul, prin caracterul lor subliniat terestru, concepției mirifice care determina originalitatea întregii picturi sieneze din secolul al XIV-lea.

Discipolii și adepții lui Vitale au dezvoltat nu atît trăsăturile sieneze cît pe cele specific bologneze ale creației sale. În operele lor se observă o potențare a mișcării, a expresiei, a dramatismului, a detalierii. Așa sînt, de pildă, lucrările lui Andrea da Bologna — artist simplu, apropiat de școala din Rimini (*Judecata de apoi* pe peretele de intrare și scene din Vechiul și Noul Testament din nava centrală a bazilicii Santa Maria da Pomposa altarul semnat și datat 1369 din Galeria Fermo)[361]; cele ale așa-numitului Maestru al pavilioanelor (altarul patriarhului Bertrand, în catedrala din Udine, c. 1355—1360, ciclurile de fresce din catedralele din Spilimbergo și Venzone)[362]. Cele ale lui Dalmazio (n. 1324)[363], artist care a activat în anii 1365, 1380 și 1384 la Pistoja, și care a vizitat, probabil, Toscana; cele ale productivului și modestului Simone dei Crocifissi (menționat în anii 1355 — 1399)[364], care a inundat bisericile bologneze cu lucrările lui artizanale (il. 173) ale lui Cristoforo di Giaccomo (tablourile lui semnate se păstrează în colecția Guerini din Genua — *Madona cu adoratori*, 1380 din Montemaggiore — *Sf. Cristofor*, 1395; din Galeria din Ferrara — *Răstignirea și jelirea lui Cristos*[365]; și ale așa-numitului Pseudo Jacopo Avanzi care este identificat acum cu Jacopino dei Bavosi, amintit în documentele bologneze dintre anii 1362 și 1383[366].

Dintre acești artiști, cei mai originali au fost Dalmazio și Jacopino dei Bavosi. Tocmai contemporanilor acestora trebuie să li se atribuie renumitele picturi murale din Camposanto din Pisa (*Invierea, Inălțarea, Necredința lui Toma, Triumful Morții, Judecata de apoi, Anahoreții*), realizate în anii '50 ai secolului al XIV-lea (il. 174—181)[367]. Oricine ar fi fost autorii acestor fresce, un lucru este neîndoielnic: ei provin din școala bologneză (despre simbolismul din *Triumful Mor-*

ții, vezi vol I p. 127—128). Limbajul lor artistic lipsit de rafinament, dar foarte expresiv trădează o apropiere intimă cu operele bologneze din domeniul miniaturii și al picturii monumentale. Nici la Florența, nici la Siena și nici la Pisa care gravitează spre cea din urmă nu s-a lucrat în această manieră aspră care rămîne cu totul în afara artei toscane. Maeștri care au zugrăvit pereții Camposanto-ului au adus la Pisa tradiții bologneze. Faptul explică multitudinea punctelor de contact dintre frescele pisane și pictura lui Rimini, sub influența căreia, școala bologneză s-a aflat de-a lungul întregii prime jumătăți a secolului al XIV—lea. Judecate după dramatismul concepției, după tensiunea dinamicii, după acuitatea caracterizărilor, după varietatea situațiilor zugrăvite și după bogăția motivelor peisagistice, picturile murale de la Camposanto ocupă un loc excepțional în istoria artei monumentale din trecento. În ele este întruchipat cu o neobișnuită pregnanță și forță frica paralizantă în fața morții a acelei generații de oameni care au supraviețuit ciumei teribile din anul 1348 și i-au cunoscut din proprie experiență toate grozăviile. Iată de ce sînt atît de convingători toți acești schilozi și cerșetori „breugelieni" care roagă moartea să-i izbăvească mai repede de chinuri (il. 176), cavalerii și doamnele nepăsători, retrași la umbra capacilor și care nu vor să știe nimic despre nenorocirile și suferințele oamenilor (il. 177), călăreții eleganți și amazoanele, înfricoșate la vederea cadavrelor în putrefacție (il. 178), păcătoșii gesticulînd cu disperare, pe care îngerii îi împing în iad și care se chircesc de durerea chinurilor din infern unde sînt supuși la tot felul de torturi dantești (il. 179—180), pașnicii anahoreți care nu pot nici măcar în sînul naturii să evite ispitele diavolului care-i pîndește de după fiecare colț (il. 181). Nici un alt artist din trecento n-a reușit să redea cu atîta sinceritate și patos complicatul univers de simțuri al omului din acea vreme. Și dacă la prima vedere, frescele din Camposanto frapează prin

 expresia lor cam grosolană, la o analiză mai

Scanned with CamScanner

atentă, ele captează tot mai puternic atenția privitorului entuziasmat de grandoarea concepției lor dramatice[368].

Ceea ce în picturile pisane îmbracă forme poate exagerat de expresive, dar în general artistice, în operele lui Jacopino dei Bavosi capătă un caracter grotesc, învecinat uneori cu caricatura. Aproape toate trăsăturile lui (frescele din Mezzarata, *Madona cu sfinți* din Santa Maria Maggiore din Florența, *Moartea sf. Francisc,* în Galeria Vaticanului, predelele din Colecția Platt din Inglewood, *Răstignirea, Încoronarea Mariei* și polipticul din Pinacoteca bologneză ș.a) cu o notă vulgară, excesivă, încît ne vin în minte modelele cele mai „expresioniste" ale picturii germane (așa, de pildă, *Pietà* care încoronează polipticul din Bologna prezintă o oarecare înrudire cu operele Maestrului Bertram). La Jacopino dei Bavosi nu mai rămîne nici urmă din înțelegerea toscană a formei, din tipizarea și idealizarea specifice picturii toscane. Lui îi place tot ce este ieșit din comun, tot ce este acut caracteristic, tot ce contravine flagrant canoanelor fizionomice admise. Și tocmai în acest domeniu el se întîlnește cu artiștii germani a căror creație a putut-o studia în nordul Italiei unde erau foarte populare grupurile sculpturale în lemn realizate de artiști germani.

Odată cu ultimul pătrar al secolului al XIV-lea începe declinul rapid al școlii bologneze de pictură. Maeștrii ei fie că împing pînă la manierism principiile „expresioniste" ce stau la baza creației lui Dalmazio și mai ales a lui Jacopino dei Bavosi (cum face Jacopo di Paolo, menționat între anii 1390 și 1426)[369], ori încep să-i imite tot mai insistent pe pictorii umbrieni și venețieni, pierzînd treptat orice autonomie creatoare. *Madona* lui Andrea da Bologna din biserica Sant' Agostino din Pausula, semnată și datată 1372 a fost influențată în mod vădit de lucrările lui Francescuccio Ghissi. Foarte redevabil le este maeștrilor umbrieni, de asemenea, Lippo Dalmazio de Scanabecchi (1352—1410)[370]. Aproape în întregime s-a dizolvat în arta vene-

țiană creația lui Giovanni da Bologna (menționat între 1359—1389), care a suferit puternica influență a lui Lorenzo Veneziano și a lui Maestro Paolo care au lucrat la Bologna. O singură operă de pictură monumentală bologneză merită menționată. Este vorba despre frescele din capela Bolognini din biserica San Petronio, realizate pe la 1410 (*Povestea magilor, Raiul, Iadul, Judecata de apoi, Scenă din viața sf. Petronio, Alegerea papei Ioan XXIII*)[371]. În ele se păstrează expresivitatea pronunțată a imaginilor, proprie lucrărilor celor mai buni artiști bolognezi. În tratarea detaliată a peisajelor, costumelor, animalelor și în ornamentica faldurilor se simt deja ecourile acelui stil internațional care devenise în acest timp dominant în artă.

Înflorirea picturii bologneze a fost de scurtă durată, dar a avut o contribuție substanțială la „realismul empiric" ale cărui principii au fost formulate pentru prima oară la Bologna. De Vitale este legat în chip nemijlocit unul dintre cei mai mari maeștri din nordul Italiei — Tommaso da Modena (1325/26 — c. 1379)[372]. Arta lui, împreună cu cea a lui Altichiero, reprezintă o culme în dezvoltarea culturii artistice din nordul Italiei. Opusă total ca spirit artei toscane, ea demonstrează răspicat cît de originale erau soluțiile propuse de maeștrii din zona de nord a Italiei, pentru care elementul individual irepetabil prezenta cu mult mai mult interes decît idealul sau tipicul.

Activitatea lui Tommaso a decurs în cea mai mare parte la Modena (1342—1344, 1358, 1366—1368) și la Treviso (1349—1352, 1354—1358?, 1360—1366). Primele lecții de pictură trebuie să le fi luat în atelierul tatălui său — pictorul Barizino. Probabil că pe la 1345, artistul a ajuns la Bologna unde s-a apropiat de arta locală (de Vitale și de miniaturistul Niccoló di Giaccomo). Aici s-a dezvoltat gustul său pentru ceea ce înseamnă caracteristic în artă. Dar, spre deosebire de bolognezi, Tommaso nu tinde spre exagerarea expresiei. Studiind cu atenție natura în cele mai mici

Scanned with CamScanner

manifestări ale sale, el urmărea să zugrăvească realitatea în interdependența strînsă a părților componente, fără să-i încalce legitățile firești. Lucrările lui cele mai timpurii, realizate încă înainte de anul 1349 (miniatura cu imaginea Madonei din colecția Roberto Longhi din Florența, tripticul minuscul din anul 1345(?), înfățișînd-o pe Maria, patru sfinți și *Coborîrea la iad,* din Pinacoteca orașului Modena, micul poliptic înfățișînd-o pe Maria, patru sfinți și scena *Cinei cea de taină* din Galeria bologneză Davia Bargellini), se află sub semnul unor indiscutabile influențe bologneze ce dovedesc totodată cunoașterea temeinică de către maestru a tehnicii miniaturii. Tommaso abordează deosebit de liber tipurile iconografice tradiționale: în icoana bologneză de pildă, el redă figura Mariei de trei ori — o dată cu cartea pe genunchi, a doua oară, alăptîndu-și pruncul la sîn și, în sfîrșit, a treia oară, pregătindu-se să-i schimbe acestuia cămășuța. Acest fermecător motiv de gen este tratat cu o asemenea dezinvoltură și atît de firesc, încît privitorul nici nu-și dă seama de ineditul lui.

În anul 1352, Tommaso a terminat una dintre principalele sale lucrări: frescele din Sala capitulară a mînăstirii San Niccolò din Treviso. El a înfățișat patruzeci de renumiți militanți ai ordinului dominican însoțind fiecare figură cu un text în care erau glorificate faptele personajului respectiv (pl. 182—187). Sub aspect compozițional, toate aceste fresce sînt construite conform uneia și aceleiași scheme: dominicanii stau în chiliile lor unde ori scriu, ori citesc, ori, în sfîrșit, meditează asupra celor citite. Perspectiva chiliilor amintind de niște cutii este foarte naiv redată. Liniile sînt stîngaci coordonate, mobilierul și obiectele sînt văzute din cele mai diferite unghiuri din care cauză este încălcată acea unitate a mediului spațial pe care știau s-o redea atît de bine, în frescele și în tablourile lor, Giotto și frații Lorenzetti. Cu toate acestea, frescele lui Tommaso frapează de la prima vedere veridicitatea lor neobișnuită. El au un fel de concretețe deosebită. Autorul lor se dezice de

tradiţiile „tipizante" ale picturii toscane, interesîndu-se în primul rînd de caracteristica portretistică. Pentru el chipul uman este acel focar în care se concentrează toate forţele psihice ale omului. În loc să proslăvească ordinul dominican în forma unor alegorii complicate şi abstracte (cum a făcut Andrea Buonaiuti în Capela Spaniolilor, Tommaso recurge aici la înfăţişarea a patruzeci de figuri ce se manifestă ca purtătoare ale unor trăiri atît de individuale, încît privitorul le percepe ca pe nişte personalităţi istorice care şi-au adus fiecare în parte obolul la învăţătura ordinului dominican. În lipsa unei tradiţii iconografice precis statuate pentru redarea dominicanilor de vază, Tommaso a procedat foarte simplu: el a folosit ca modele călugări din mînăstirea pentru care executa comanda. De aici uimitoarea vitalitate a acestor imagini şi tot de aici imensa lor varietate. Sînt redate complicate nuanţe psihologice: şi mansuetudine, şi atenţie încordată, şi interes acut, şi îngîndurare visătoare, şi uimire infinită faţă de profunzimea „sfintei scripturi", şi oboseala din cauza încordării minţii. Nici un maestru din trecento n-a fixat cu atîta precizie particularităţile fizice ale chipului uman, nimeni n-a reuşit să redea atît de palpabil un obraz nebărbierit, o barbă aspră, ochelari care ne duc cu gîndul la autoportretele lui Chardin (dacă nu cumva n-avem de-a face cu redarea lor pentru prima oară în pictura europeană!), o lupă dusă la ochi, grelele volume in-folio, cuţitaşele pentru ascuţitul penelor de scris, călimările (pl. 182—187). Acest interes imens nu numai faţă de viaţa spirituală, ci şi faţă de natura moartă, este o trăsătură tipică pentru pictura nord europeană care îl apropie în multe privinţe pe Tommaso de maeştrii Ţărilor de Jos, pe al căror realism empiric el l-a devansat cu o jumătate de secol.

În picturile murale ale lui Tommaso, atrage atenţia nu numai varietatea mijloacelor mimice de expresie. Poate şi mai interesant este faptul că artistul se încumetă să redea chipul în mişcare. Pe el nu-l sperie asimetria muşchilor. Dim-

potrivă, acesta prezintă pentru el atractivitate întrucît, cu ajutorul acestui procedeu, obține o expresivitate și mai mare. Unul dintre dominicani suflă un fir de păr ce s-a prins în vîrful peniței, altul își ascute pana avînd din această cauză chipul foarte concentrat (il. 186), un al treilea are ochii atît de pieziș încît parcă sînt gata să iasă din orbite; altul mijește ochii încercînd să citească prin lupă litere aproape șterse (il. 184). În comparație cu această tratare subliniat individualizantă a chipului uman, imaginile giottești par generalizate peste măsură. În ele, individualitatea concretă este înlocuită în mod voit cu noțiunea generală de „om". Tommaso însă diferențiază și individualizează în asemenea măsură mijloacele de caracterizare încît oricare din fizionomiile redate este privită ca un portret. În acest foarte ascuțit simț al individualului și al particularului se manifestă cel mai pronunțat talentul aparte al lui Tommaso care s-a cristalizat ca maestru pe deplin matur deja la vîrsta de douăzeci și cinci de ani.

În biserica San Niccolò din vecinătatea mînăstirii cu același nume, Tommaso a decorat cu fresce unul dintre stîlpi. El a zugrăvit aici figurile lui Ieronim (il. 188), pe a lui Romuald, pe a Agnesei și pe a lui Ioan Botezătorul. Aceste fresce, executate între anii 1345—1355, se deosebesc prin înalta lor calitate. Pe baza lor se poate forma o idee bună despre procedeele tehnice ale artistului ca și despre coloritul folosit de el.

Și în aceste fresce, Tommaso redă cu o remarcabilă măiestrie acel univers al „cantităților infinit de mici" care nu exista pentru Giotto și pentru cei ce l-au urmat. Chipul lui Ieronim este pictat cu atîta meticulozitate, așa de detailat sînt redate cutele pielii, ridurile frunții, fiecare firișor de păr al sprîncenelor și bărbii, încît ne ducem involuntar cu gîndul la lucrările pictorilor neerlandezi din secolul al XV-lea. La aceștia ne determină să ne gîndim și natura moartă fixată cu o precizie protocolară. Toate aceste in-folii, rigle, tocuri pentru foarfeci, foi de hîrtie așezate compact,

rulouri, bidonașe sînt redate cu o rară putere de înțelegere a naturii lucrurilor moarte. Tommaso a studiat atît de insitent și de atent aspectele cele mai mărunte ale realității încît el vine aici cu o inovație revoluționară pentru timpul lui: bidoanele și cutiuțele agățate în cui aruncă pe perete umbre ușoare, transparente. Dar, o cizelare atît de fină a detaliilor anticipînd realismul secolului al XV-lea, conviețuiește pașnic, la Tommaso, cu tratarea absolut convențională a interiorului, care uimește prin naivitatea construirii lui perspectivale și cu tratarea pur gotică a faldurilor care formează în partea de jos meandre ornamentale foarte întortochiate.

Soluții interesante găsim și în alte fresce ce împodobesc același stîlp. Figura sf. Agnesa este dintre cele mai reușite imagini feminine din întreaga artă trecentistă. Fața ei blîndă este plină de farmec irezistibil, carnația este pictată atît de ușor și cu atîta transparență încît sîngele se întrevede parcă prin derma subțire. Remarcabil sînt pictați și cei doi adoratori îngenunchiați în fața sf. Romuald. Ei țin lumînări în mînă și privesc cu smerenie la sfînt. Fețele lor cu trăsături portretizante sînt tratate cu un realism uimitor pentru secolul al XIV-lea. În stînga este redat *cimator pannorum*, adică un muncitor care tunde firele de lînă într-un atelier de postavuri, cum o dovedesc foarfecele mari pe care le poartă atîrnate la brîu. Fizionomia lui uscată, arsă de soare, cu buze groase și nasul cîrn este surprinsă cu o vioiciune excepțională. Nu-i mai puțin expresivă nici fața adoratorului din dreapta. Tipul semit, cu barbă și mustață indică faptul că artistul a redat aici un evreu creștinat. Nimic asemănător ca acuitate a caracteristicii individuale nu întîlnim în arta toscană. În măsura în care redarea individualului irepetabil a constituit latura cea mai puternică a picturii din nordul Italiei, în aceeași măsură portretul a căpătat în această zonă o dezvoltare mai timpurie decît în Toscana (Tommaso da Modena, Altichiero, Pisanello).

Scanned with CamScanner

Aproximativ în aceleași decenii au fost realizate frescele de pe stîlpul din biserica San Niccolò, a fost executat și ciclul de fresce care împodobeau una din capelele Santa Margarita din Treviso. Acest ciclu, ajuns la noi în stare fragmentară a fost trasferat în anul 1882 în Museo Civico din Treviso. Tommaso a înfățișat aici o serie de scene din viața sf. Ursula — activitatea ei de misionar în Anglia și Germania, întîlnirile cu papa și moartea ei de mucenită. El a zugrăvit totul atît de viu, de convingător încît cele înfățișate formează parcă un fel de „cronică istorică". Întîlnim aici și paji eleganți, și femei distinse, cuceritoare prin farmecul lor senzual și care, prin corpolența lor, anticipează idealul de femeie întruchipat de Tițian și de Palma, întîlnim și cardinali maiestuoși și războinici care nu cunosc mila. Tommaso surprinde excelent particularitățile caracteristice ale feței, trăsăturile individuale, mimica. El zugrăvește nu chipuri încremenite, ci dinamice, modelate într-un fin clarobscur, datorită căruia reușește să mascheze rigiditățile și elementul liniar. Acest *sfumato* delicat conferă unor figuri vioiciune trepidantă. Dar și în acest ciclu de fresce Tommaso dă dovadă de o slabă cunoaștere a perspectivei. Frescele lui sînt lipsite de profunzime, complexele arhitecturale sînt prea mici, raportate la figurile umane, iar plasarea acestora în spațiu este confuză. Redînd o serie de detalii uimitoare ca precizie a observației, Tommaso nu este în stare și probabil că nici nu dorește acest lucru, să unească detaliile respective într-o compoziție clară, ușor de cuprins dintr-o dată cu privirea. Compozițiile lui sînt supraîncărcate și deficiente ca structură. În ele, observațiile culese din viață sînt îngrămădite haotic lăsînd impresia unei dezordini agitate. Acest realism empiric n-a trecut prin purgatoriul generalizării artistice. De aceea, cu toată acuitatea lui, el este deficitar sub aspectul legității interioare.

Ciclul sf. Ursula excelează printr-o cromatică somptuoasă. Culorile luminoase, ușoare, printre care domină nuanțele de roz-pal, vișiniu, galben, albastru, violet-pal verde-palid, gri-perle formează

o frumoasă gamă. Dacă la un moment dat, Colletti se entuziasmează peste măsură, văzînd în Tommaso creatorul picturii „tonale", în schimb, el are fără îndoială, dreptate cînd subliniază tendința pictorului spre armonizarea culorilor și spre contopirea lor. În adevăr, Tommaso își propune să obțină unitatea coloristică pe calea unei subtile nuanțări a gamei cromatice. Foarte adesea, culorile lui sînt indefinite, greu de descris în cuvinte: ba sînt nuanțe de verde-argintiu, ba de brun-vișiniu, ba de verde-albăstriu, ba de alb-cenușiu. Umbrele se deosebesc totdeauna printr-o mare transparență. În construirea reliefului, Tommaso pornește de la porțiunile luminoase pe care le întunecă treptat îngroșînd pe nesimțite tonul. Iată de ce carnația pare, în frescele și tablourile lui, atît de fragedă, atît de delicată. El nu folosește prea mult verdele ca fundal (renumitul *verdeterra* al lui Cennini), menit să facă umbrele rigide si să-i asigure clarobscurului independența față de culoare, ci construiește, dimpotrivă, clarobscurul pe baza gradațiilor de culoare. Lumina și umbra constituie pentru el două aspecte ale uneia și aceleiași culori, două nuanțe ale ei diferite. O asemenea înțelegere a coloritului și a clarobscurului care sînt tratate într-o relație strînsă și indestructibilă ne permite să vedem în Tommaso unul dintre întemeietorii școlii venețiene de pictură.

În anii '50—'60, Tommaso a mai realizat cîteva fresce (o *Madonă* — repictată — cu doi îngeri a căror imagine este bine conservată, lucrare păstrată în biserica Santa Lucia din Treviso. *Maria tronînd,* cu pruncul și cu șase sfinți, din capela Giacomelli în biserica San Francesco din Treviso) care sînt apropiate ca stil de ciclul sf. Ursula. În cea de-a doua din frescele amintite este deosebit de atrăgătoare imaginea Madonei al cărei chip se deosebește prin multă feminitate. Gingășia acestui chip ușor surîzător, învăluit într-un delicat clarobscur indică Siena drept sursă a unor impulsuri creatoare căpătate de Tommaso. Probabil că artistul a venit în contact nemijlocit
 cu pictura sieneză de-a lungul celei de-a doua ju-

mătăţi a deceniului şase. Coletti admite chiar probabilitatea unei călătorii a lui Tommaso la Siena sau la Assisi. În orice caz, icoanele realizate pentru Cehia şi care trebuie să fi fost executate deja după 1356, se află sub semnul unor puternice influenţe sieneze, trădînd o mare apropiere de lucrările lui Simone Martini şi ale artiştilor din cercul acestuia.

Majoritatea cercetătorilor presupun că Tommaso a săvîrşit o călătorie în Cehia unde a şi realizat lucrările menţionate mai sus. Dar între cercetători nu există unitate de vederi în ceea ce priveşte timpul cînd a fost făcută călătoria. Unii (Testi şi Bertini-Calosso) consideră că ea a avut loc înainte de 1352, alţii (Neuwirthe şi Adolfo Venturi) — pînă în 1357, iar un al treilea grup (Bertoni) — după 1368. Acest voiaj al lui Tommaso nu poate fi dovedit prin nimic, aşa cum a remarcat Coletti. Legăturile culturale dintre curtea lui Carol IV şi Italia erau suficient de active pentru ca Tommaso să fi putut căpăta uşor o comandă pentru icoanele destinate Cehiei şi fără să-şi părăsească patria. Însuşi Carol IV a vizitat în repetate rînduri, în timpul incursiunilor sale în Italia, Treviso şi Modena, el deţinea ca feude Feltre şi Belluno, iar la curtea sa se aflau numeroşi medici din Modena. Presupunerea că ar fi căpătat comanda menţionată, anume în Italia, este cu atît mai plauzibilă cu cît nu s-au păstrat nici un fel de urme ale presupusei sale activităţi în Cehia şi nu există nici un semn al unor influenţe ceheşti asupra propriei lui creaţii. Dacă în pictura cehă se fac simţite cu putere influenţe ale artei italieneşti (mai cu seamă în picturile murale din castelul Karlštejn, aproape de Praga, şi în lucrările lui Teodorik din Praga), nu trebuie să se uite niciodată că Praga a întreţinut raporturi strînse cu un centru puternic al artei sieneze cum era Avignon-ul şi că la Treviso lucrau artişti cehi, dintre care unul a pictat imaginile evangheliştilor din biserica San Francesco din localitate. Se prea poate ca tocmai acest artist să fi fost purtătorul influenţelor italiene în Cehia unde tovarăşii lui puteau să studieze operele acelui Tommas

de Mutina a cărui artă întruchipa pentru ei „ultimul cuvînt" în pictură.

Succesul de care s-a bucurat Tommaso în Cehia nu era întîmplător. Dintre artiștii italieni, el era cel mai „nordic" ca spirit, drept care nu era greu de construit o punte între creația lui și cea a artiștilor cehi. Acestora din urmă le-ar fi fost mult mai anevoie să-l înțeleagă pe Giotto sau pe Ambrogio Lorenzetti. Dar ironia soartei a făcut ca Tommaso să execute pentru Cehia lucrări în care calitățile lui „nordice" s-au dizolvat aproape cu totul în felul sienezilor de a înțelege forma. Tripticul cu imaginea Madonei, a sf. Vaclav și a sf. Palmacius, ca și dipticul înfățișînd Madona și scena cu *Ecce Homo* continuă atît de puțin stilul psihologic al frescelor din Treviso încît, dacă n-ar fi existat semnăturile, ne-am fi putut îndoi serios de apartenența lor penelului lui Tommaso. Probabil că Tommaso, jenat de maniera lui cam „grosolană" de a picta, a vrut să strălucească în fața împăratului prin curiozitate și printr-un rafinament pur „sienez". De aici bogata ornamentație a costumelor, a nimburilor, a fundalurilor. Tot de aici, grația cizelată a chipurilor și a gesturilor. Idealurile de la bătrînețe ale lui Vitale de Bologna se îmbină foarte original, aici, cu idealurile lui Simone Martini. Un singur detaliu mai indică existența unor reminiscențe ale înțelegerii realiste a imaginii. Este vorba despre cățelușul cu care se joacă Cristos. O asemenea încălcare îndrăzneață a tradiției iconografice ne amintește despre icoana bologneză cu încîntătoarea imagine de gen a Mariei pregătindu-se să schimbe cămășuța pruncului ei.

Lucrările tîrzii ale lui Tommaso (frescele cu imaginea tăierii capului sf. Ioan Botezătorul în catedrala din Trecento, frescele puternic deteriorate înfățișînd scene din viața unui necunoscut sfînt franciscan în biserica San Francesco din Mantova, după 1368) demonstrează că pasiunea lui pentru arta sieneză a reprezentat o etapă trecătoare. În aceste lucrări, Tommaso se manifestă din nou ca un remarcabil maestru al caracterizărilor. În fres-



19. D'Arco, *Moartea unui sfînt franciscan*.
Desen după fresca lui Tommaso da Modena.

cele din Mantova ce ne-au parvenit doar fragmentar, unele capete par pictate de Altichiero, atît sînt de individualizate. Tommaso trădează aici interesul nutrit de el nu numai față de tratarea chipului uman, ci și față de arhitectura pe care o redă cu multă minuție. Vechile schițe ale lui D'Arco (fig. 19 și 20) demonstrează cu elocvență ca și în această privință Tommaso se manifestă ca un precursor direct al picturilor din Verona.

Arta lui Tommaso da Modena a stîrnit un larg ecou. Ea i-a influențat deopotrivă pe bolognezi



20. D'Arco, *Scenă din viața unui franciscan.* Desen după fresca lui Tommaso da Modena.

(Simone dei Crocifissi), pe veneţieni (Lorenzo Veneziano şi miniaturiştii), pe artiştii din Treviso, pe Altichiero şi Avanzo, ca şi pe pictorii din Cehia. Programul realismului empiric a căpătat în arta lui Tommaso formularea cea mai precisă. Se poate afirma fără exagerare că Tommaso da Modena se manifestă ca precursor direct al fraţilor Limburg şi al fraţilor Van Eyck. Desigur, nu în sensul că primul ar fi exercitat o influenţă directă asupra artiştilor din Ţările de Jos, ci că în pictura lui, s-a manifestat cu o neobişnuită acuitate interesul viu chiar şi faţă de aspectele cele mai umile

ale realității. Iar din acest interes s-a născut realismul nord-european din secolul al XV-lea. Dar un asemenea mod de abordare a problemei nu justifică tratarea lui Tommaso ca pionier al Renașterii — așa cum propune Coletti. Cu mișcarea renascentistă, Tommaso este legat doar indirect. „Realismul" lui empiric rămîne în multe privințe unul de orientare gotică, fără un scop principial nou, fără spirit umanist și fără legătură cu tradiția antică. Redînd cu subtilitate detalii realiste, Tommaso le îmbină pe acestea cu o înțelegere convențională a perspectivei, cu o prelucrare sumară a veșmintelor, cu o stilizare gotică a faldurilor, cu o înțelegere a figurii slab structurate, cu o compoziție deslînată. Cu toată veracitatea unora din observațiile sale luate izolat, cu tot rafinamentul soluțiilor lui cromatice și de clarobscur care anticipează adesea pictura venețiană din quattrocento, universul lui de imagini nu depășește realizările goticului în etapa de sfîrșit a dezvoltării lui.

Alături de Tommaso, ceilalți pictori din Modena par prea puțin originali. Barnaba di Modena (menționat între 1364—1383)[373] care a activat la Genova, este un artist puternic bizantinizant care gravitează, cînd este vorba de numeroasele sale Madone, spre Siena și spre Rimini. Mai spontan, Serafino Serafini (menționat între 1350—1393)[374] care a lucrat la Ferrara, se manifestă în polipticul semnat din anul 1384 pentru catedrala din Modena, ca un artist ce cunoaște nu numai arta lui Vitale da Bologna, ci și pe venețieni. În sfîrșit, fiul acestuia — Paolo Serafini[375], autorul dipticului semnat, din catedrala din Barletta, îmbină în mod original elementele expresionismului bolognez cu rafinamentul sienez. Toți acești artiști îi sînt atît de inferiori lui Tommaso încît alături de ei, acesta din urmă apare ca o figură cu totul aparte care depășește, ca importanță, cadrul școlii din Modena.

Cel mai puternic ecou a produs arta lui Tommaso da Modena la Verona a cărui cultură gravita de multă vreme spre Nordul Europei. Verona fusese unul din centrele militare ale regelui ostrogot

Scanned with CamScanner

Teodorih, aici își avuseseră de multe ori reședința regii longobarzi, ea era renumită prin vechile familii aristocrate și constituia unul din puternicele bastioane ale ghibellinilor. Cîrmuitorii ei — Scaligeri — se înconjuraseră de o societate aleasă în care grosolănia făcea casă bună cu rafinamentul, caracterul tradițional al gîndirii și al gusturilor cu tendința spre nou, pasiunea pentru lirica provensală cu interesul viu față de umanism. La curtea Scaligerilor, erau la mare preț miniaturile, tapiseriile și obiectele din fildeș de producție franceză. Și tocmai cu această curte au avut cele mai strînse legături Altichiero și Avanzo — cei mai talentați artiști veronezi din secolul al XV-lea.

Pictura veroneză n-a promovat, pînă la afirmarea lui Altichiero și a lui Avanzo, nici un mare artist. Cel mai capabil dintre predecesorii lui Altichiero — Turone —constituie un fenomen destul de comun[376]. Și totuși, ar fi greșit să-i rupem pe Altichiero și pe Avanzo de tradițiile veroneze, așa cum face van Marle. În creația lor se îmbină în mod original elemente împrumutate de la Giotto și de la Tommaso da Modena cu trăsături pur veroneze. Interesul lor față de portret și față de caracterul concret al mediului, interpretarea pur laică dată de ei temelor religioase, bogata lor gamă cromatică — toate acestea îi apropie de Pisanello a cărui artă a încununat în mod strălucit căutările creatoare ale artiștilor veronezi din trecento.

Delimitarea lucrărilor lui Altichiero de cele ale lui Avanzo constituie o dificultate mai mare chiar decît a diferențierii operelor lui Masolino de cele ale lui Masaccio. Ambii artiști au lucrat totdeauna împreună, iar manierele lor de a picta sînt atît de apropiate încît identificarea fiecăruia în parte este aproape imposibilă. Această complicată problemă de atribuire a căpătat tot atîtea rezolvări cîți cercetători au abordat-o. Există toate motivele să credem că Altichiero a fost mai în vîrstă decît Avanzo care i-a fost, probabil, discipol, dar unul ce și-a întrecut rapid maestrul. Avînd un excepțional simț al individualului și un deosebit talent
 de pictor, el a tras toate concluziile logice din

inovațiile introduse de Altichiero, conferindu-le acestora o acuitate realistă și mai accentuată.

Încă din anii '60, Altichiero (menționat între 1369—1384) și Avanzo[377] au lucrat împreună la decorarea palatului Scaligeri din Verona. După mărutria lui Vasari, Altichiero a înfățișat o serie de scene din „Războiul iudeilor" al lui Iosefus Flavius introducînd în ancadramentul ornamental al acestor scene medalioane cu portretele contemporanilor iluștri (Petrarca, Scala ș.a.). Avanzo a realizat două *Triumfuri* care au atras admirația lui Mantegna (toate aceste fresce au pierit). Documente din anii 1369 și 1382 îl numesc pe Altichiero veronez ceea ce spulberă orice îndoială cu privire la legătura acestui artist cu Verona. Mult mai complicat stau lucrurile cu Avanzo. În general, despre el nu se știe nimic. Ne-a parvenit de la el numai o semnătură sub una din frescele din capela San Grigorio din Padova, înfățișînd *Funeraliile sf. Lucia*. Această frescă exclude posibilitatea identificării lui Avanzo cu Jacopo Avanzo, autorul unei *Răstigniri* din Galeria Colonna din Roma, și cu Jacopo da Verona care a zugrăvit, în anul 1389, biserica San Michele din Padova. Colaborarea lui Avanzo cu Altichiero s-a continuat la Padova unde maestrul mai în vîrstă a fost invitat pe la 1370 probabil la inițiativa lui Francesco I da Carrara. Există toate motivele să credem că amîndoi artiștii au participat la decorarea „Sălii giganților" din palatul Carrara. Ei au înfățișat aici *Luarea Jugurtei în captivitate* și *Triumful Fecioarei*, folosindu-se de lucrarea „De viris illustribus" a lui Petrarca. Frescele respective care n-au ajuns pînă la noi conțineau și portretele lui Petrarca și al lui Lombardo della Seta. Și cu toate că vechile izvoare nu sînt nici pe departe unanime în a atribui aceste fresce lui Altichiero și lui Avanzo (Campagnola le atribuie numai lui Avanzo, Savonarola — numai lui Altichiero, iar Andrea Riccio — lui Altichiero și lui Ottaviano da Brescia), presupunerea despre colaborarea celor doi artiști la Padova nu lasă loc la nici o îndoială, cu atît mai mult cu cît ea

este confirmată de frescele ce ne-au parvenit în capela San Giorgio. Activitatea lui Altichiero la Padova s-a prelungit pînă în anul 1384, după care, la foarte puțin timp, artistul trebuie să se fi întors în orașul său natal, urmat — după spusele aceluiași Vasari — de Avanzo.

Altichiero și Avanzo au fost colaboratori permanenți, legați, probabil, de o strînsă prietenie. În procesul îndelungii lor colaborări, ei s-au „rodat“ atît de mult încît trebuie să se fi înțeles unul pe altul fără cuvinte. Spre această concluzie ne îndeamnă și frescele ce ne-au parvenit în capelele San Felice și San Giorgio din Padova. Prima dintre ele, localizată în Santo și ridicată la timpul ei în cinstea lui San Giacomo, a fost finisată între anii 1372—1382. În 1379, Altichiero a primit de la comanditar, marchizul Bonifazio Lupi, 792 de ducați pentru executarea frescelor din capelă și din sacristie. Acest document de plată constituie un solid punct de reper pentru datarea frescelor. Picturile murale din capela San Giorgio datează probabil din aceeași ani. Capela a fost construită în anul 1377 de fratele lui Bonifazio — Raimundino — care a murit cu doi ani mai tîrziu. În 1384, Bonifazio a căpătat îngăduința de a termina finisarea capelei. Întrucît fresca reprezentîndu-i pe membrii familiei Lupi în fața Madonei a fost realizată pînă în 1379 (anul morții lui Raimundino) sînt toate motivele să credem că și restul frescelor din capela San Giogio au fost executate cam în același timp.

În cele opt lunete ale capelei San Felice, sînt înfățișate scene din viața apostolului Iacov, pe bolți sînt redate medalioane cu evangheliști, profeți și părinți ai bisericii, pe peretele stîng — încă trei scene din viața lui Iacov ⟨*Visul lui Ramiro*, *Sfatul lui Ramiro* (il. 189) și *Lupta de sub zidurile cetății Clavijo* (il. 190)⟩ și *Buna Vestire*, pe peretele din dreapta — *Madona între Iacov și Ecaterina în fața donatorului și a soției lui*, deasupra sarcofagului — *Invierea și Pietà*, pe peretele principal, opus intrării — *Răstignirea* (il. 191). Fără nici o îndoială, această *Răstignire* care

este compoziţia cea mai importantă a capelei San Felice, a fost pictată de Altichiero al cărui nume figurează în documentul de plată din anul 1379.

Capela San Felice a fost zugrăvită de cîţiva artişti printre care Altichiero a avut rolul conducător. În afară de *Răstignire*, lui Altichiero îi mai aparţin ultimele două scene din viaţa lui Iacov (în lunete), *Visul lui Ramiro, Sfatul lui Ramiro* şi *Lupta de la Clavijo* (pl. 189—190). Primele şase scene din viaţa apostolului Iacov au fost executate de un artist cu o fizionomie creatoare foarte viu exprimată, în timp ce restul frescelor au fost realizate de elevii şi ajutoarele lui Altichiero. Autorul scenelor din viaţa lui Iacov ocupă, în raport cu Altichiero, o poziţie relativ independentă. În lucrările lui se îmbină în chip original elemente ale giottismului florentin cu trăsături sieneze. Dar ca gusturi, el este un artist nordic tipic. Arta lui dură este lipsită de rafinamentul propriu operelor lui Altichiero. În plus, ea reprezintă o fază mai primitivă de dezvoltare.

Dacă este să luăm în consideraţie frescele lui Altichiero din capela San Felice, atunci sursele stilistice ale acestui maestro se cuvine a fi căutate nu numai în Cappella dell'Arena şi în arta norditaliană (la Tommaso de Modena), ci şi în pictura sieneză. Siluetele figurilor lui se deosebesc prin supleţe şi melodicitate, chipurile sînt pline de gingăşie, discursul plastic capătă acuitate nuvelistică. Dar în comparaţie cu sienezii, Altichiero este mult mai concret, mai arid, mai prozaic. El receptează fenomenele în toată individualitate lor irepetabilă. Stăpînind la perfecţie tehnica desenului, el ştie să caracterizeze cu o precize de document complexele arhitecturale, costumele de cele mai diferite forme, chipurile tratate portretistic. La el, clădirile nu mai sînt nişte căsuţe de poveste confecţionate din carton, ci edificii nord-italieneşti tipice în care trăsăturile gotice joacă un rol evident; castelele nu mai sînt în pictura lui construcţii fantastice, ci copii ale „burgurilor" feudale ce se înălţau în număr atît de mare pe dealurile din

Scanned with CamScanner

împrejurimile Veronei; veşmintele nu mai sînt nici ele drapaje ideale, ca la Giotto, ci costume de cavaleri şi de orăşeni reproduse cu o minuţie scrupuloasă; iar cît priveşte chipurile umane, ele nu mai sînt cîtuşi de puţin acele tipuri giotteşti sintetice şi standardizate, ci sînt fizionomii pur portretistice (în această privinţă este deosebit de interesantă fresca înfăţişînd *Sfatul lui Ramiro,* în care în anturajul regelui, găsim o mulţime de figuri portretizate, inclusiv portretul lui Petrarca). Asemenea tuturor nordicilor, Altichiero se pricepe să plaseze figura umană în relaţie cu arhitectura la proporţii mai juste decît o făceau toscanii. Atenţia lui este reţinută în aceeaşi măsură, şi de ambianţa în care trăieşte omul, ca şi de acesta, în general. În sfîrşit, artistul se apropie de confraţii lui nordici şi prin simţul dezvoltat pentru culoare. Paleta bogată, vie a lui Altichiero se bazează pe tonuri de violet, roz, galben, verde, alb şi gri-perle. În această paletă nu joacă un rol prea însemnat contrastul de roşu şi albastru, atît de îndrăgit de către toscani. Culorile alese cu un gust rafinat impun prin densitatea lor pigmentară, ele dobîndind sonoritate graţie folosirii abile de către pictor a legii contrastelor.

Pornindu-se de la frescele capelei San Felice, lui Altichiero i se mai pot atibui frescele de pe mormîntul lui Dotto din biserica degli Eremitani, la Padova, mort în anul 1370, precum şi frescele de pe mormîntul lui Cavalli, din biserica Sant Anastasia, la Verona (ante 1390). Este vorba despre compoziţii votive (aşa-zisele ex voto-uri, executate pe baza unui legămînt. Fresca din Verona o înfăţişează pe Maria căreia i se prosternează donatorii aflaţi sub protecţia unor sfinţi. Este vorba despre o schemă compoziţională care a fost totdeauna foarte populară la Verona. În fresca din capela padovană este înfăţişat Cristos încoronînd-o pe Maria, în timp ce în fresca veroneză, Maria tronează înconjurată de îngeri. În ambele lucrări, apar portrete excelente, executate cu o subtilă înţelegere a configuraţiei chipului uman.

Dacă în capela San Felice, maestrul principal a fost Altichiero, în schimb, în capela San Giorgio, rolul conducător i-a revenit lui Avanzo, a cărui semnătură se află sub compoziția înfățișînd *Funeraliile sf. Lucia (il. 194)*. La San Giorgio, lui Altichiero îi poate fi atribuită numai o lucrare — *Încoronarea Mariei*. Toate celelalte fresce ale acestui oratoriu tind să se înscrie stilistic pe linia *Funeraliilor sf. Lucia*. În realizarea lor, în afară de Avanzo, au participat discipolii lui Altichiero care au lucrat la San Felice. Probabil că Altichiero și Avanzo au împărțit între ei — cum presupune pe bună dreptate Coletti — funcțiile de conducere: la San Felice a activat cu brigada sa, Altichiero, iar la San Giorgio — Avanzo. Dar ei au fost ajutați de unii și aceiași discipoli pe care și-i împrumutau unul altuia. Presupunerea aceasta este cu atît mai plauzibilă cu cît cele două cicluri au fost realizate aproape concomitent și maestrul mai vîrstnic (adică Altichiero) nu putea să facă față singur celor două comenzi.

Capela San Giogio este împodobită cu scene din viața sf. Gheorghe (il. 196), a sf. Ecaterina, a sf. Lucia (il. 192—195), a lui Cristos, cu *Încoronarea Mariei* și cu *ex voto*-ul cuprinzînd portretele donatorului și pe ale membrilor familiei sale. Pe bolți sînt pictate medalioane cu busturi de sfinți. Printre aceste fresce se disting, printr-o înaltă calitate, scenele din viața sf. Lucia, în special cea sub care se afla semnătura *Avantus*. Aceste scene au fost realizate în cea mai mare parte de maestrul însuși, căruia însă, i-au ajutat și aici ucenicii (participarea acestora este vizibilă mai ales în scena cu cele trei episoade ale martiriului și în scena în care Lucia este condusă la pretor). Lui Avanzo îi mai aparține *Intîmpinarea Domnului* și o scenă din legenda Sf. Gheorghe (Gheorghe luînd otrava). Celelalte fresce ale capelei (în afară de *Încoronarea Mariei* executată de Altichiero) au fost pictate de discipoli care se orientau mai degrabă spre Avanzo decît spre Altichiero. Pictura lor este mai grosolană și totodată mai dură. Ei banalizează procedeele ambilor maeștri, lipsin-

du-le de înaltul artisticism prin care se disting în general operele lui Altichiero și ale lui Avanzo.

Stilul lui Avanzo reprezintă dezvoltarea logică a principiilor ce stau la baza artei lui Altichiero. Dar aeceste principii evoluează la Avanzo în direcția unei și mai pronunțate individualizări a imaginii. În privința concreteții obținute în redarea fizionomiilor, a costumelor, a arhitecturii, Avanzo nu are poate egal în arta secolului al XIV-lea. Portretele realizate de el (mai ales în scenele cu *Funeraliile sf. Lucia*, *Miracolul cu tauri*, și *Sf. Gheorghe luînd otrava*) întrec aproape tot ce a creat pictura trecentistă (il. 194, 195, 192, 196). În ele este anticipat stilul incisiv al lui Pisanello. Pasionat de tratarea individualizatoare a chipului uman, Avanzo a inclus în scena cu *Funeraliile sf. Lucia* și un autoportret (sub care, la timpul său, se afla semnătura *Avantus*) în care a înfățișat cu o remarcabilă artă aspectul său exterior: o față frumoasă și inteligentă cu o barbă neagră și cu mustăți, încadrată de gulerul albastru al mantiei sale vișinii, iar pe cap cu o căciulă roșie (figura din extrema dreaptă a compoziției; il. 194). La fel de concret ca în autoportret caracterizează Avanzo și fizionomiile și veșmintele altor personaje. Frescele sale constituie un document neprețuit pentru istoria costumului din trecento, întrucît veșmintele cavalerilor, militarilor, magistraților, orășenilor în general sînt redate aici cu multă exactitate. Și la fel de amănunțit reproduce Avanzo construcțiile contemporane care prezintă particularități locale viu exprimate. Toate aceste bolți pe ogive, aceste ferestre duble, aceste arce treflate, aceste colonete răsucite, aceste logii cu pereți ornamentați și balcoane au fost împrumutate de Avanzo din arhitectura din nordul Italiei, în care goticul căpătase o interpretare pur decorativă. Mergînd pe urmele lui Altichiero, Avanzo știe să redea complicate construcții arhitecturale în racursiuri îndraznețe ce vădesc solide cunoștințe în domeniul perspectivei. Figurile sînt înfățișate nu pe fundalul arhitecturii, ci ele populează clădirile trăind sub bolțile lor, în loggiile și bal-

coanele lor cu care formează un tot indestructibil. Percepînd fenomenele în interdependenţa lor complexă, Avanzo o rupe în mod hotărît cu tradiţiile artei florentine: pentru el mediul înconjurător al omului prezintă acelaşi interes pe care-l reprezintă omul însuşi. De aici această abundenţă a amănuntelor de gen atît de caracteristică pentru pictura lui murală şi care conferă povestirii acea încărcătură, nemaintîlnită pînă la el, de detalii.

Frescele lui Avanzo se disting printr-o mare fineţe a execuţiei. Penelul alunecă uşor şi sigur, modelînd cu grijă carnaţia, trecerile de clarobscur sînt subtil gradate (în acest sens deosebit de edificatoare este figura nudă a sf. Lucia în scena martirului), în timp ce personajele din planul secund sînt redate în trăsături mai generalizatoare, cu mai puţină precizie, fapt datorat căutărilor în domeniul perspectivei aeriene. Paleta frumoasă şi pură se bazează pe o largă folosire a nuanţelor de verde, portocaliu, albastru, roz, vişiniu, alb, violet, galben, gri-perle care dau naştere la combinaţii cromatice de mare efect. Străduindu-se să-şi îmbogăţească paleta, Avanzo recurge, în redarea veşmintelor, la culori strălucitoare realizînd contraste îndrăzneţe de albastru şi roz, de verde şi roşu cărămiziu, de roz şi verde, de gri şi galben. Aceasta introduce o mare varietate infinită în comparaţie cu coloritul auster şi reţinut al toscanilor.

Creaţia lui Altichiero şi a lui Avanzo reprezintă una din culmile picturii nu numai din nordul Italiei, ci şi a artei trecentiste în general. În ea îşi află încununare acea linie de dezvoltare al cărei punct de pornire îl constituiau lucrările lui Tommaso da Modena. Creaţia maeştrilor din Verona pregăteşte în mod nemijlocit terenul pentru Pisanello care se manifestă ca un succesor direct al lui Altichiero şi al lui Avanzo. Ea intră ca o parte componentă organică în curentul goticului „internaţional", dizolvîndu-se în acea frenetică stilizare gotică care le mai era încă necunoscută lui Altichiero şi lui Avanzo. Aceştia studiaseră cu atenţie frescele din Cappela dell'Arena, de unde au tras multe învăţăminte. Anume de la Giotto

(și nu de la Giusto, cum crede Longhi) au împrumutat Altichiero și Avanzo caracterul tectonic al figurilor ce stau solid pe picioare, sintetismul siluetelor și unele feluri de drapaj. Tot Giotto i-a ajutat pe cei doi să-și simplifice compozițiile. Interesul pentru detalii a continuat să domine percepția lor artistică, lipsită de capacitatea de sinteză. Pentru noi astăzi, cei doi sînt pictorii cei mai „factologi" și mai „documentariști" din trecento dar nu și cei mai mari. Iată de ce linia lor duce nu atît către Masaccio cît spre Pisanello.

Întreaga artă veroneză de la sfîrștiul secolului al XIV-lea se află sub semnul puternicelor influențe exercitate de Altichiero și de Avanzo. Lor li se alătură direct și Jacopo da Verona (menționat între 1388—1442, pl. 197)[378], și Martino da Verona (m. 1412)[379], și chiar Stefano da Verona, însuși, (c. 1375 — post 1438). Dar opera acestuia din urmă se leagă deja de o nouă etapă de dezvoltare cînd pictura veroneză se inspiră din arta germană și cînd la Verona învinge goticul internațional care, către sfîrșitul secolului al XIV-lea, a prins rădăcini adînci mai cu seamă în Italia de nord.

Dintre școlile din nordul Italiei, în trecento, se cuvine să ne oprim și asupra școlilor din Veneția, Padova și Milano. Deși niciuna dintre acestea n-a promovat artiști de importanța lui Tommaso da Modena, a lui Altichiero și a lui Avanzo, totuși fiecare dintre ele a venit cu o serie de soluții originale, ceea ce asigură acestor școli un loc aparte în istoria picturii din trecento.

Veneția care a gravitat totdeauna spre Bizanț, a rămas și în secolul al XIV-lea credincioasă vechilor preferințe[380]. Pictura bizantină îi atrăgea pe venețieni prin aerul solemn și maiestuos al formei, prin somptuozitate. În niciun alt oraș al Italiei țesăturile, emailurile, icoanele și mozaicurile, ca și motivele decorative de proveniență bizantină nu se bucurau de atîta succes ca la Veneția. „Regina Adriaticii' dorind să-și înconjoare puterea cu aureola gloriei și măreției a preluat bucuroasă de la
 „romei" ceremonialul lor de curte, iar odată cu

el, și estetica lor rafinată. Această estetică avea pentru venețieni un farmec irezistibil nu numai în secolul al XIV-lea ci și mai tîrziu. Ei au știut să-și însușească în mod organic această estetică, dîndu-i o interpretare absolut originală. Atenuîndu-i elementul transcendental, ei au reținut elementele hedoniste care răspundeau propriilor lor căutări creatoare și care i-au ajutat să devină mari coloriști.

Cei care au transplantat arta bizantină la Veneția au fost, fără îndoială, mozaicarii greci care au lucrat la împodobirea catedralei San Marco încă din secolul al XII-lea. Atelierele acestora incluzînd și maeștri constantinopolitani au rupt, cu timpul, legătura cu capitala Imperiului bizantin și au început să ducă o viață mai liberă și mai independentă. Atrăgînd pe scară largă forțele locale, ei au pășit pe drumul romanicizării radicale a formelor bizantine tradiționale care și-au pierdut treptat, pe solul Veneției, caracterul lor abstract. Din colaborarea grecilor cu venețienii, a luat ființă acea variantă a manierei grecești (*maniera greaca*) care a căpătat cea mai mare dezvoltare nu în secolul al XIII-lea, ca în orașele toscane, ci în prima jumătate a secolului al XIV-lea. Punctul de pornire al acestei variante îl constituie arta paleologă tîrzie care a determinat genul aparte al artei venețiene — mai picturală și mai degajată. Ecouri ale stilului paleolog sînt ușor de constatat atît în mozaicurile Baptisteriului San Marco (1342—1354) și în capela San Isidoro (c. 1355), cît și în grupul unor icoane apropiate stilistic, cum sînt: *Răstignirea* din colecția Stoclet din Bruxelles; *Răstignirea* din Muzeul Correr și cea din biserica San Marcuola din Veneția; *Sf. Erasm* și *Sf. Ioan* din Palazzo Venezia din Roma ș.a. care au fost executate probabil de aceleași ateliere care executau și mozaicurile[381]. Această artă puternic bizantinizată era mai puțin originală, ca spirit, fiind o artă de compromis. Trăsăturile italiene suprapuse mecanic peste fondul bizantin nu sînt în stare să schimbe radical mijloacele tradiționale de expresie, drept care toate aceste opere produc o impresie

dublă: uneori elementele occidentale și cele bizantine se îmbină atît de artificial și de neorganic încît lucrările respective par a fi produse ale unei culturi picturale în declin, care și-a trăit traiul.

O adiere proaspătă a introdus în această direcție bizantinizantă Maestro Paolo Veneziano (menționat între anii 1323—1358) care poate fi considerat întemeietorul întregii școli venețiene de pictură[382]. La acest maestru care trebuie să fi cunoscut operele aparținînd stilului paleolog tîrziu (mai ales icoanele) — întîlnim o asimilare cu adevărat creatoare a moștenirii bizantine. Dar, spre deosebire de mozaicarii venețieni contemporani, el nu a împrumutat prea multe trăsături iconografice disparate sau procedee tehnice, dar s-a pătruns profund de spiritul acestora. El a intuit farmecul neoelenismului în toată prospețimea lui inițială și a fost în stare să îmbine acest neoelenism cu inovațiile gotice care, către sfîrșitul secolului al XIV-lea, pătrundeau cu rapiditate în arta venețiană.

Paolo Veneziano conducea un mare atelier. Împreună cu el lucrau fratele său Marco și feciorii săi Luca, Giovanni și Marco(?). Toate lucrările erau executate de acest atelier, fără îndoială, după principiul breslelor, lucru atestat și de faptul că pe multe icoane, alături de numele lui Paolo, figurează, de asemenea, numele fiilor săi (Luca și Giovanni pe icoana cu *Încoronarea Mariei* din 1358, aflată în colecția Frick din New York, și numai al lui Giovanni pe pictura coronamentului așa-zisei Pala d'Oro din Catedrala San Marco , din anul 1345). În afară de aceste lucrări ne-au mai parvenit încă două icoane semnate de Paolo (polipticul din 1333 în Galeria din Vicenza, și *Madona* din anul 1347, în Carpineta). Pe baza lucrărilor semnate, cu atelierul lui Paolo au mai fost puse în legătură o serie de tablouri dintre care majoritatea sînt datate [(*Încoronarea Mariei* din colecția Zotto din Veneția, 1323; luneta de la mormîntul dogelui Francesco Dandolo, în biserica Santa Maria della Salute, în Veneția, 1339 (il. 198), polipticul din San Martino, în

Chioggia, 1349; *Madona* de la Luvru și figurile de sfinți care o flancau, aflate acum la Ajaccio și la Toulouse, 1353; polipticul din Academia din Veneția și o *Încoronare a Mariei* care constituise cîndva partea acestuia, aflată acum la Brera din Milano; polipticurile din San Giaccomo Maggiore din Bologna și din Muzeul Correr din Veneția, din catedrala de la Pirano, din Pinacoteca San Severino ș.a.]. Sandberg-Vavalà a reușit să reconstituie atît de convingător drumul creației lui Paolo încît povestea cu așa-numitul Maestru al icoanei de altar din Pirano a căzut de la sine, lucrările ce-i erau atribuite revenindu-i lui Paolo. Astfel, cercul operelor create în atelierul lui Paolo, fie cu participarea sa directă, fie sub supravegherea sa, a fost încheiat în mod logic.

Linia urmată de Paolo Veneziano poate fi caracterizată ca un drum al autenticei goticizări a formelor paleologe împrumutate de maestru de la Bizanț. Figurile lui ușoare, zvelte, influențate de canonul bizantin, devin odată cu trecerea anilor, tot mai elansate; fizionomiile cu sistemul, luminile lor caracteristice și cu umbrele lor verzui care amintesc atît de bine de „sankir-ul" iconarilor greci și rusești dobîndesc, treptat, o expresivitate tipic gotică a formelor; faldurile veșmintelor tratate totdeauna plat, iar uneori trasate, ca în icoanele bizantine, cu striuri aurii, devin cu vremea mai molatice și mai ondulate. Maestrul renunță la imaginile istoriate marginal, cum se obișnuia în icoanele bizantine și ducentiste, înlocuind aceste forme tradiționale prin polipticul gotic cu arce treflate. El folosește pe scară largă motive iconografice gotice neîntîlnite în arta bizantină (*Încoronarea Mariei* — coroana pe capul Maicii Domnului, pînza din spatele tronului ținută de îngeri, ș.a.). Alături de aceste motive gotice, el continuă să folosească și scheme iconografice pur bizantine, (în această privință, deosebit de elocvente sînt tipurile de sfinți, de pildă, sf. Gheorghe; imaginea lui „*Cristos aheiropoet*" zugrăvită în icoana din colecția Harris din Londra; imaginea Mariei căzută în leșin ș.a.).

Scanned with CamScanner

Arta puternic bizantinizată a lui Paolo Veneziano reprezintă aproape un anacronism istoric, dacă avem în vedere că ea a luat naștere într-un oraș față de care Cappella dell'Arena se afla la cu o deosebită meticulozitate. In toate acestea se neziano a trecut indiferent pe lîngă creația lui Giotto. El n-a învățat niciodată să gîndească în spațiu. Cînd redă interioare (v. două scene din *viața sf. Nicolae*, în colecția Contini din Florența), el încearcă să preia de la Giotto construcțiile tridimensionale în spațiu. Dar nu izbutește pentru că aplatizează în fel și chip interioarele în care cea de-a treia dimensiune este slab exprimată. Paolo Veneziano era pasionat, în pictură, mai ales de siluetă și de pata de culoare. El știa să obțină din siluetele figurilor sale prelungi și elegante cele mai fine efecte picturale, îi plăcea să obțină combinații sonore de culoare, recurgea bucuros la ornamentul somptuos de aur, îi plăceau mătăsurile și brocartul ale căror motive decorative le reproducea cu o deosebită meticulozitate. În toate acestea se manifestă gustul lui pur venețian, apetența pur venețiană pentru spectacolul bogat, foarte colorat. El trebuie să fi prețuit în mod deosebit elementul decorativ în artă și poate tocmai din această pricină creația lui a servit ca punct de pornire pentru pictorii trecentiști tîrzii ai Veneției.

Din atelierul lui Paolo s-au format doi maeștri: Lorenzo Veneziano (menționat în 1356 pînă în 1372)[383] și Maestro Stefano (menționat între 1369—1385)[384]. Ambii merg pe urmele dascălului lor, dar modifică maniera acestuia în direcția unei și mai pronunțate goticizări. Lorenzo Veneziano care, în afară de Veneția, a mai lucrat la Bologna și, probabil, la Padova, a suferit indirect și influența lui Tommaso da Modena. Într-un poliptic al său, semnat și datat 1357, aflat la Academia din Veneția și avînd în partea centrală imaginea *Bunei Vestiri*, el redă figurile în așa fel încît ele le mai amintesc pe cele aplatizate ale lui Paolo. Dar formele se deosebesc, la Lorenzo, printr-un volum mai accentuat; elementele „trecentiste" au devenit aici mai pronunțate, pe seama

atenuării celor bizantine. Veşmintele formează falduri capricioase subordonîndu-se unui ritm pur gotic. Mult mai arhaic se prezintă Lorenzo în polipticul datat 1366 şi aflat în catedrala din Vicenza. Ca şi lui Paolo, lui Lorenzo îi place să împodobească veşmintele Madonelor cu un bogat ornament aurit care creează impresia unei eleganţe deosebite (*Madona cu sf. Ecaterina şi cu îngeri*, la Academia din Veneţia, 1359; *Madona* din Pinacoteca din Padova, 1361; *Madona* de la Luvru, 1372). Lucrările mai tîrzii ale lui Lorenzo [*Buna Vestire* cu figurile a patru sfinţi plasaţi pe flancuri, la Academia veneţiană, 1371 (pl. 199); *Sf. Petru* şi *Sf. Pavel*, aflate în acelaşi loc, 1371; pe polipticul dezmembrat, din anul 1370 (1369) a cărui parte centrală înfăţişîndu-l pe *Cristos care-i înmînează cheile apostolului Petru* se află în Muzeul Correr din Veneţia, în timp ce voleţii laterali înfăţişînd patru sfinţi şi predelele înfăţişînd cinci scene din viaţa sf. Petru se păstrează în Muzeul din Berlin] îl caracterizează ca un maestru angajat pe drumul italienizării radicale a acelor forme bizantine pe care le moştenise de la Paolo. Semnificativ este, însă, faptul că şi în această operă, Lorenzo foloseşte şi în redarea veşmintelor unor figuri striuri aurii. Perseverînd în maniera de a trata imaginea ca pe o icoană, el îşi construieşte compoziţiile cu figuri atît de aplatizate încît pe fundalul picturii ialiene contemporane, arta lui ne apare oarceum vetustă.

Maestro Stefano, care s-a format, de asemenea, în atelierul lui Paolo, trebuie să fi cunoscut bine lucrările lui Lorenzo pe care le-a imitat. În Madonele sale [cea din Muzeul Correr din Veneţia, 1369; compoziţia cu semifiguri, tot acolo, anii '70; cea din biserica San Zaccaria, în Veneţia, 1385 (figura Mariei flancată de sf. Vlasie şi de sf. Martin); cea din colecţia Lasaroni din Paris, ante 1385], Stefano merge pe urmele dascălilor săi, aducînd prea puţine contribuţii la tratarea acestei teme. El doar subliniază mai apăsat trăsăturile de gen, fapt datorită căruia dispare legătura cu interpretarea bizantină foarte severă a acestei ima-

gini. În *Incoronarea Mariei*, din 1381, aflată în Academia din Veneția, montată într-un poliptic al lui Maestro Paolo, Stefano încearcă să realizeze o compoziție mai spațiată. Dar tronul este dezvoltat nu atît în adîncime cît și pe verticală și aceasta dovedește clar că bazele gîndirii în spațiu n-au fost niciodată însușite de artiștii trecentiști ai Veneției.

Artiști cum au fost Caterino (menționat între 1362—1382) și Donato (menționat între 1344—1382)[385] care au lucrat împreună, sau ca Iacobello da Bonomo (menționat între 1384—1385)[386] și Iacobello Alberegno (m. 1397)[387] sînt epigoni tipici care se hrănesc cu firimituri de la masa lui Lorenzo Veneziano a cărui artă ei o vulgarizează și o bagatelizează. Face întrucîtva excepție creația lui Giovanni da Bologna (menționat între 1359—1389)[388]. Deși era originar din Bologna unde a început să lucreze probabil sub conducerea lui Lorenzo, el este legat atît de strîns de școala venețiană, ca înclinații și gusturi, încît este imposibil ca opera lui să fie privită în afara picturii venețiene. Ajungînd la Veneția (prezența lui aici este confirmată documentar în anii 1377 și 1383), Giovanni a făcut pasiune pentru operele lui Paolo al cărui neoelenism trebuie să-l fi impresionat în chip deosebit. În *Sf. Cristofor* al său din Pinacoteca padovană (1377) și în *Madona cu sfinți* din Academia venețiană, se simt ecouri ale artei lui Vitale da Bologna. În schimb, în *Madona cu îngeri* de la Brera din Milano, în micul triptic de la National Gallery din Londra și într-o icoană din Muzeul Correr din Veneția, înfățișîndu-i pe sfinții Iulian, Marcu, Bartolomeu, Gabriel, Ursula și Lucia, precum și trei scene din viața sf. Nicolae, Giovanni este atît de impregnat de idealurile esteticii venețiene încît lucrările lui puteau trece drept opere ale unui maestru venețian.

Creația lui Niccolò di Pietro (menționat între 1394—1430) este situată deja la hotarul secolelor XIV și XV[389]. Ea anunță apropierea unei noi epoci. Cine a fost dascălul lui Niccolò di Pietro

 nu putem ști cu precizie. Se poate ca el să fi în-

vățat cu Maestro Stefano. A cunoscut, fără îndoială, lucrările lui Giovanni da Bologna, pe ale lui Lorenzo Veneziano și pe ale lui Tommaso da Modena. În operele lui semnate [*Madona* din Academia venețiană (1394; il. 200) și *Răstignirea* din Verucchia (1404)], Niccolò se menține la modul pur trecentist de a construi formele. În *Madona* frapează tipul fizionomic nu tocmai italian și care amintește pe departe tipurile germane. Aceste puncte de contact cu arta nordică sînt și mai evidente în *Încoronarea Mariei* din Museo Civico din Rovigo și mai ales în două lucrări tîrzii: *Sf. Laurențiu* din Academia venețiană și *sf. Ursula cu fecioarele* de la Metropolitan Museum din New York. La vederea acestor lucrări, ne amintim de imaginile picturii cehe și a celei de pe Rin, Niccolò di Pietro fiind, probabil, primul pictor venețian care a cunoscut de aproape arta germană. Este adevărat, el a rămas în afara curentului gotic internațional care a triumfat și la Veneția la începutul secolului al XV-lea. Cu toate acestea, o serie de goticisme, ce se întîlnesc în lucrările lui tîrzii, atestă fără echivoc faptul că noua mișcare a găsit totuși un oarecare ecou în creația artistului, care în mod logic a încheiat pleiada pictorilor trecentiști ai Veneției.

Printre școlile de pictură din secolul al XIV-lea, cea venețiană era una dintre cele mai conservatoare. Nicăieri tradițiile bizantine n-au dăinuit cu atîta înverșunare ca în orașul lagunelor și aici reforma lui Giotto n-a trezit aproape nici un ecou. Această înapoiere a picturii trecentiste venețiene s-a datorat caracterului conservator al ideologiei patriciatului. Tot aici mai trebuie căutată și cauza atașării extrem de tîrzii a Veneției la mișcarea renascentistă. Toată prima jumătate a secolului al XV-lea a fost martorul luptei dintre curentul gotic și cel bizantinizant și abia odată cu afirmarea lui Giovanni Bellini, doctrina medievală cedează în fața curentului renascentist.

Printr-un caracter mai înaintat se distinge școala de pictură din Padova. Chiar dacă s-a dezvoltat sub semnul unor puternice influențe vene-

țiene, ea n-a rămas indiferentă la moștenirea lui Giotto care a jucat un rol însemnat în emanciparea majorității artiștilor padovani.

Primul pictor padovan original a fost Guariento di Arpo (menționat din 1338 pînă în 1368)[390]. În creația lui se împletesc în mod original tradițiile giottești și cele venețiene. El a fost pictorul oficial de la curtea cîrmuitorilor Padovei din familia Carrara, al căror palat l-a împodobit cu fresce reprezentînd pe *Cei doisprezece cezari și scene din viața lor;* se poate ca tot lui să-i fi aparținut și frescele din sala în care era înfățișată istoria Thebei. Tematica antică nu trebuie să ne inducă în eroare cu privire la locul lui Guariento în istoria picturii. El a fost un artist destul de conservator cu o contribuție modestă la arta din Trecento.

Dintre lucrările timpurii ale lui Guariento se cuvin menționate fragmentele de frescă ale capelei din Palazzo del Capitano del Popolo, păstrate acum în Galeria din Padova (il. 201). În aceste fragmente se mai simte încă dependența lui Guariento de Maestro Paolo, fapt atestat de tipologia Madonei și de figurile puternic bizantinizante ale arhanghelilor. Nu mai puțin evidentă apare și legătura lui Guariento cu pictura venețiană în marele poliptic din fosta colecție Czernin din Viena, datat 1344. Partea centrală a acestui poliptic, în care este înfățișată *Incoronarea Mariei* este influențată evident de modelele venețiene în timp ce în scenele din viața lui Cristos, redate pe voleți, își spune cuvîntul studierea atentă a frescelor lui Giotto din Cappella dell'Arena. O mare înrudire cu operele lui Giotto trădează *Răstignirea* de la Muzeul din Bassano, singura lucrare semnată. În picturile murale ale corului din Biserica degli Eremitani din Padova (scene din viața lui Cristos, a sfinților Filip, Iacob și Augustin, imaginile monocrome ale „Patimilor", cele șapte planete simbolizînd șapte vîrste ale omului, Cristos și apostolii de pe boltă), realizate cel mai probabil în anii '60, Guariento recurge deja la stilizarea gotică elegantă a faldurilor. Starea precară a majo-

Scanned with CamScanner

rității frescelor pictate în secolul al XIV-lea face dificilă diferențierea picturilor executate de maestrul însuși de cele ale discipolilor care l-au ajutat, printre aceștia numărîndu-se și Semitecolo. Cea mai reușită parte a acestui ansamblu decorativ (frescele monocrome din absidă) poate fi atribuită lui Guariento însuși. Cea mai tîrzie lucrare a maestrului este marea compoziție monumentală *Incoronarea Mariei* ce împodobește încăperea alăturată Sălii Marelui Consiliu din Palatul Dogilor. Executată în anii 1365—1368, această frescă ne-a parvenit pe jumătate distrusă. Construcția strict simetrică a compoziției, desfășurarea ei în plan bidimensional, asemenea unei tapiserii grandioase, arată cît de bine a știut Guariento să se adapteze la gustul venețienilor. El a putut să facă asta cu atît mai ușor cu cît totdeauna a simpatizat cu estetica venețiană ale cărei baze și le-a însușit studiind lucrările lui Maestro Paolo și pe ale artiștilor din cercul acestuia.

Îndatorat mult Veneției a fost și Niccolò Nicoletto Semitecolo (menționat între anii 1353 și 1370) care s-a format, probabil, la școala lui Guariento[391]. Prezența lui în orașul lagunelor este atestată de documente din anii 1353 și 1370. Lucrările lui timpurii (*Madona* din colecția Van Marle din Perugia, pictată probabil la Veneția în 1353, și *Incoronarea Mariei* din anul 1355 din colecția Thyssen din Lugano) se află sub semnul unor puternice influențe venețiene. În cele șapte tablouri semnate și datate 1367, din Biblioteca Capitolare din Padova (*Madona di Umiltà, Sf. Treime*, patru scene din viața *Sf. Sebastian*), Semitecolo ne apare într-o lumină nouă, ca un maestru mai puțin venețian și, prin urmare, mai emancipat. Bogatele fundaluri arhitectonice, compozițiile cu multe figuri foarte animate, situațiile caracteristice surprinse cu multă acuitate — toate acestea atestă că și Semitecolo, asemenea lui Guariento, s-a apropiat mult, în ultimii ani ai vieții, de arta „continentală". Probabil că el a mai împrumutat cîte ceva de la Tommaso da Modena, așa cum multe sugestii trebuie să-i fi dat și picturile murale din Cappella dell'Arena.

Dar și în aceste lucrări el păstrează strălucirea venețiană a coloritului, ceea ce ne duce cu gîndul la paleta luminoasă a lui Maestro Paolo.

Cel mai însemnat pictor padovan din trecento — Giusto di Menabuoi (menționat între 1363—1382, m. ante 1397) — ocupă un loc cu totul aparte[392]. Arta lui de o forță primară este atît de depărtată de rafinamentul gotic, încît este receptată ca varianta cea mai „romanică" a picturii trecentiste. Deși Giusto i-a fost mult redevabil lui Giotto și emulilor apropiați ai acestuia, el este mai arhaic în ceea ce privește modul de a recepta realitatea vie. În figurile lui greoaie, masive, îmbrăcate în straie simple tratate sintetic există atît de mult din stereometrismul romanic al formei și din imobilismul artei romanice încît faptul i-a dat motive lui Longhi să caracterizeze arta acestui maestru ca pe o „culme clasică" în istoria stilului romanic din Italia.

Tatăl lui Giusto era originar din Florența. De aici nu trebuie, însă, să tragem concluzia că Giusto și-a trăit tinerețea în Toscana, în anturajul lui Maso și al lui Stefano Fiorentino (ipoteza lui Longhi). Cu arta lui Giotto și cu școala acestuia artistul ar fi putut prea bine să facă cunoștință și în nordul Italiei. Știm că Giotto a lucrat în ultimii ani ai vieții pentru familia Visconti și că la Milano a activat și Stefano. Iar dacă, într-adevăr, lui Giusto îi aparțin picturile din cupola bisericii din Viboldone, realizate în 1349, și atribuite lui de Longhi, ca artist el trebuie să se fi format în Lombardia. În sprijinul acestei ipoteze pledează și cea mai timpurie dintre lucrările sale ce ne-au parvenit — *Madona cu sfinți* din colecția Schiff din Pisa, datată 1363 și prezentînd semne clare ale influenței exercitate asupra autorului de către Giovanni da Milano. Tot în nordul Italiei, adică în Arquà a fost realizată încă o pictură a lui Giusto — tripticul din 1367 aflat la National Gallery din Londra.

Pînă în anul 1375, artistul a avut cetățenia orașului Padova. El s-a bucurat, aici, de protecția bogatei familii Carrara, ocupînd, probabil, func-

ţia de pictor de curte deţinută pînă atunci de Guariento care tocmai murise. Începînd cu anii '70 (dacă nu cumva mai devreme) activitatea artistului a decurs la Padova (aşa cum crede Moschetti, acel Giusto menţionat în listele artiştilor florentini pe anul 1387, nu poate fi identificat cu artistul care ne interesează). Aici, el a devenit curînd o figură centrală, realizînd o serie de mari cicluri de fresce în care alegoria medievală şi simbolismul Evului Mediu ne apar ca un factor determinant pentru întreaga concepţie artistică.

Că Giusto s-a format în spiritul tradiţiilor din nordul Italiei, o atestă o serie de trăsături ce-i caracterizează stilul, (interesul pentru peisaj şi pentru fundalurile arhitecturale complexe, preferinţa pentru episoadele secundare cu caracter de gen, interesul pentru caracteristic, supraîncărcarea cu figuri a compoziţiilor care sînt lipsite de claritatea toscană şi nu permit să fie cuprinse dintr-o dată cu privirea). Dar toate aceste trăsături specifice nordului italian sînt adaptate de Giusto la fondul giottesc, ele devenind atît de „primitive" încît principiile protorenascentiste moştenite de la Giotto se topesc în maniera romanică de interpretare a formei. În această privinţă, Giusto poate fi considerat un arhaic. Dar acest arhaic este atît de sincer şi de consecvent încît în întoarcerea către trecut nu există nimic care să semene a declin şi a manierism. În orice caz, Giusto este o natură incomparabil mai integră decît epigonii rafinaţi ai goticului care n-aveau nici pe departe prospeţimea de sentiment a artistului padovan. Iar dacă demersul lui Giusto ni se pare uneori cam grosolan şi frust, explicaţia trebuie căutată în caracterul neobişnuit al imaginilor sale ce ies cu totul din cadrul elegant al artei goticizante din a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

Frescele capelei Cortelieri din biserica degli Eremitani din Padova, înfăţişînd artele liberale şi viciile cu reprezentanţii lor cei mai caracteristici, precum şi pe militanţii de frunte ai ordinului augustin, nu ne-au parvenit (s-au păstrat doar cîteva fragmente). Acest ansamblu decorativ, exe-

cutat în jurul anului 1370, a fost descris de către Schedel şi de Marc-Antonio Michiel. Din descrierile celor doi rezultă că Giusto a creat aici o alegorie foarte savantă, pătrunsă de spirit scolastic. Nu întîmplător, artistul a folosit versurile lui Bartolomeo di Bartoli ce aparţin acelei categorii a poeziei didactice care a rămas în afara noilor influeţe umaniste. Şi tot acest element simbolico-alegoric stă la baza picturilor murale ale lui Giusto din Baptisteriul padovan, care constituie principala sursă pentru studierea creaţiei acestui artist (il. 202—204).

Frescele Baptisteriului din Padova, terminate în 1376, au fost realizate din porunca soţiei lui Carrara — Fina Buzzacarina. Denaturate mult în urma operaţiilor de restaurare, frescele acoperă toţi pereţii şi cupola, fiind compartimentate în registre plasate unul deasupra altuia (scene din viaţa lui Cristos, a Mariei şi a lui Ioan Botezătorul, scene din Apocalips precum şi portretul donatoarei). În absidă este redat Cristos în glorie ţinînd un miel pe genunchi. Cupola este decorată cu o mulţime de scene biblice începînd cu istoria facerii lumii şi cu figura-bust a lui Cristos-Pantocrator înconjurat de o teorie de sfinţi şi de îngeri, sub figura lui Cristos fiind redată figura Maicii domnului în chip de Orantă, învăluită într-un veşmînt luminos. În sfîrşit, pe pandantivi, sînt redate imaginile evangheliştilor. Acest grandios ansamblu iconografic, unul dintre cele mai vaste în toată arta trecentistă, frapează de la prima vedere prin conservatorismul iconografic, apropiat de vechile tradiţii medievale. Dar şi mai izbitor este arhaismul gîndirii artistice a lui Giusto care a trecut indiferent pe lîngă inovaţiile gotice. Deşi a folosit bogate fundaluri arhitecturale şi peisagistice, el simplifică atît de mult formele, le dă atît de stereometric, încît ele se transformă într-un fel de ideograme. La toate acestea se adaugă o oarecare rigiditate căutată a figurilor conturate din linii simple, sintetice. Compoziţiile foarte statice se remarcă printr-un accentuat caracter monumental.
 Prin aceste mijloace Giusto ajunge la o solemni-

tate maiestuoasă ce constituie un caz aparte în arta din trecento, neavînd egal decît în decorațiile portalurilor romantice și în mozaicurile bizantine.

Ultimul mare ansamblu decorativ al lui Giusto îl formează frescele capelei lui Beato Luca Belludi, în Santo din Pisa, terminate în anul 1382. Aici, artistul a înfățișat scene din viața apostolilor Filip și Iacob. Scoase nu de mult la lumină de sub stratul unor repictări tîrzii, aceste fresce rețin atenția prin bogatele fundaluri arhitecturale și peisagistice și prin complexitatea compozițiilor cu multe personaje. Dar și aici, Giusto rămîne fidel sieși, el nu renunță la acea construire abstractă a formelor pe care a folosit-o în picturile Baptisteriului.

În timp ce Van Marle și Fiocco văd în Giusto un maestru aflat sub influența puternică a lui Altichiero, Longhi consideră, dimpotrivă, că Altichiero și Avanzo au suferit influența artei lui Giusto. Împotriva opiniei acestor cercetători pledează categoric deosebirea radicală dintre temperamentele pictorilor veronezi, pe de-o parte, și Giusto pe de alta. Primii doi artiști au pornit de la individual, de la portret, în timp ce al treilea purcede de la tipic; cei doi au cultivat forma amănunțită, în timp ce al treilea cultivă forma amplă, generalizată; cei doi lucrau „la nivelul veacului", în timp ce al treilea refuză cu încăpățînare să meargă în pas cu vremea, amintindu-și, probabil, cu nostalgie despre secolele de înflorire a stilului romantic; în sfîrșit, pe cînd cei doi erau adepții unui „realism empiric", al treilea trebuie să fi văzut în acesta o manifestare a declinului, ostil nu numai gustului său, ci și întregii lui concepții despre lume. Pe fundalul artei italiene din trecento, creația lui Giusto lasă impresia unui anacronism. Dar ea este interesantă ca mărturie a varietății neobișnuite a curentelor artistice din secolul al XIV-lea, în cadrul cărora ne întîlnim cu soluții atît de insolite încît ele uimesc chiar și pe cercetătorii cei mai versați. Iar arta pur romanică în spirit a lui Giusto

este tocmai una dintre marile surprize din istoria picturii trecentiste.

Oarecum separat de celelalte şcoli artistice din trecento s-a dezvoltat arta din Lombardia. Mult timp, aceasta s-a ţinut aproape de tradiţiile ducento-ului, pînă cînd acestea au cedat locul — la jumătatea secolului al XIV-lea — unui mod mai evoluat de a construi forma, elaborat sub influenţa lui Giotto. Din acest curent provine Giovanni da Milano — poate singurul mare pictor lombard din trecento.

Giovanni da Milano (menţionat între anii 1346 şi 1369)[393] a ajuns la Florenţa nu mai tîrziu de 1350 cînd numele lui apare într-un document florentin. Activitatea lui a decurs în special la Florenţa unde a obţinut cetăţenia în anul 1366. Cu trei ani mai tîrziu, îl întîlnim la Roma. Aici a pictat, din porunca papei Urban V, palatul Vaticanului. Deşi numele lui nu este întîlnit în nici-un document lombard, avem toate motivele să credem că el era pe deplin format ca artist încă înainte de sosirea la Florenţa. La Milano a lucrat în ultimii ani ai vieţii Giotto şi tot la Milano, dacă e să-l credem pe Vasari, a activat şi Stefano. Evident, Giovanni a avut posibilitatea să cunoască de aproape tradiţia giottescă în Lombardia. Chiar dacă n-a suferit, cum crede Longhi, influenţa lui Giusto, creaţia lui s-a dezvoltat totuşi în aceleaşi direcţii. În Nordul Italiei, Giovanni trebuie să se fi familiarizat şi cu tendinţele mai noi ale lui Vitale da Bologna şi Tommaso da Modena. Ajungînd la Florenţa, Giovanni a adus un spirit nou. Dintre artiştii locali, el a fost atras probabil mai mult de Giottino şi Nardo di Cione. Pe această bază complexă s-a format stilul lui Giovanni da Milano care ocupă în cadrul picturii florentine un loc cu totul aparte.

Principala sa lucrare este pictura murală a capelei Rinuccini din biserica florentină Santa Croce (1365, il. 205—207). Maestrului însuşi îi pot fi atribuite numai frescele de pe boltă (Cristos şi cei patru profeţi), cele de pe arcul de la intrare (busturile celor doisprezece apostoli), de pe re-

gistrul superior al peretelui stîng (*Alungarea lui Ioachim din templu*, *Întîlnirea lui Ioachim cu Ana*, *Nașterea Maicii Domnului*), din partea superioară a peretelui drept (*Ospățul în casa fariseului Simon*, *Cristos la Martha și la Maria*, *Învierea lui Lazăr*). În aceste fresce, Giovanni imaginează construcții în spațiu clare, figuri tratate plastic, elaborate cu ajutorul unor gradații argintii succesive ce marchează trecerea de la umbră la lumină. Desenator excelent, el sugerează la perfecție relieful corpului și drapajele, alternînd ritmic porțiunile luminate cu cele întunecate. Asemenea tuturor nordicilor, el știe să facă amuzantă povestirea pe care o ilustrează, s-o îmbibe cu o mulțime de detalii de gen. Îl interesează costumele de cele mai diverse croiuri, natura moartă, mobilierul interioarelor, complexele arhitecturale cît mai savante. Arta lui pătrunsă de spirit laic pune accentul, într-o scenă religioasă, pe elementele de gen, drept care scena respectivă apare ca un episod luat din viața contemporană artistului. Dar Giovanni nu știe să dramatizeze aceste episoade. Caracterizarea psihologică n-a fost niciodată latura forte a creației sale. În situațiile pe care le imortalizează există totdeauna ceva încremenit, rigid, dur. Chipurile uniforme și placide ale personajelor ascund parcă sub o mască universul lor de simțiri și în general figurile lui sînt lipsite de suplețe. Amplasate în rînd, juxtapuse, ele produc uneori o impresie dezolantă. Și totuși, imaginile cele mai reușite ale lui Giovanni sînt pictate cu atîta meticulozitate, cu o asemenea subtilă înțelegere a structurii și a suprafeței obiectului încît trebuie să-i acordăm un loc de seamă în istoria picturii trecentiste.

La fel de solid și de impasabil se manifestă Giovanni și în lucrările de șevalet. Unele dintre acestea (ca de pildă, *Pietà* dintr-o colecție pariziană, micul altar portativ din Palazzo Venezia de la Roma, poliptícul semnat din Galeria Prato) aparțin perioadei anterioare realizării picturilor din biserica Santa Croce, altele (*Pietà*, semnată și datată 1365, din Academia florentină; luneta în-

fățișînd o *Madonă* cu doi donatori, de la Metropolitan Museum din New York, il. 208) și contemporane cu acestea, o a treia categorie (fragmentul poliptícului din Ognissanti de la Uffizi, pinaclurile cu imaginea Mariei, a lui Dumnezeu-tatăl și a lui Ioan Botezătorul, de la National Gallery din Londra) aparțin deja celei de-a doua jumătăți a anilor '60. Dacă în grupul de lucrări mai timpurii, executate într-o manieră mai suplă, se simte puternic influența lui Giotto și a lui Nardo, prin ale cărui opere Giovanni da Milano a venit în contact cu tradițiile sieneze, în schimb, în *Pietà* din Academia florentină apare precizia formei, specifică frescelor sale, obținută prin gradații tonale de griuri. În tablourile tîrzii, artistul plătește tribut stilizării gotice care se face simțită deosebit de clar în tratarea faldurilor din pictura pinaclurilor de la Londra. Dar în ciuda acestor deosebiri dintre stilul lucrărilor timpurii și al celor tîrzii, Giovanni își rămîne totdeauna fidel sieși: el înfățișează situații calme, oarecum încremenite, recurgînd totdeauna la juxtapunerea atît de îndrăgită a figurilor care sînt amplasate de obicei pe diagonală. El reproduce excelent suprafața obiectelor și a carnației, folosind cele mai fine treceri de la lumină la umbră, acestea căpătînd, în lucrările cele mai reușite, o delicată nuanță argintie.

Fără îndoială, Berenson îl supraestimează pe Giovanni da Milano cînd îl caracterizează ca pe „unul dintre marii maeștri ai trecento-ului". În ciuda plasticității imaginilor sale care-i impune atît de mult lui Berenson cu adevăratul său cult pentru *„tactile values"*, Giovanni n-a fost un mare pictor. El n-are destul temperament și subtilitate. Ceea ce nu l-a împiedicat totuși să exercite o puternică influență atît asupra artiștilor lombarzi, cît și asupra celor florentini, în special a lui Masolino care a avut totdeauna slăbiciune pentru arta din nordul Italiei.

Pictura lombardă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea este interesantă nu atît prin compozițiile murale monumentale, cît prin mi-

niatura de carte[394]. Aceasta s-a bucurat de sprijinul familiei Visconti care a colecționat asiduu manuscrisele miniate. Tocmai miniatura avea să devină în Lombardia arta conducătoare. Și tocmai în miniatură a triumfat aici pentru prima dată curentul goticului internațional a cărui înflorire coincide, în nordul Italiei, cu prima jumătate a secolului al XV-lea.

În virtutea situării sale geografice, Lombardia, care, la sfîrșitul secolului al XIV-lea, includea, în afara teritoriului dintre granițele ei actuale, Parma, Modena, Padova și o serie de orașe din Romagna, gravita pe de o parte spre Franța, iar pe de alta, spre Germania (prin Tirol) și spre Austria (iar prin aceasta, către Cehia). Dobîndind prosperitate sub egida lui Gian Galeazzo Visconti, Lombardia a păstrat într-o stare relativ pură vechiul mod de viață cavaleresc. Cultura era concentrată aici într-o mulțime de castele, ai căror stăpîni își împărțeau timpul liber între turniruri, vînătoare și lectura romanelor cavalerești. Pe ei nu-i interesa atît universul simțămintelor umane simple, cît latura spectaculoasă a vieții care era învăluită în forme rafinate. Vînătoarea și turnirurile constituiau principala ocupație care-i deosebea de „gloată". Ei întrețineau cîini scumpi și cai de rasă; aveau menajerii completate cu animale sălbatice dintre care nu constituiau o raritate girafele, leii, zebrele, elefanții și leoparzii pe care îi foloseau la vînătoare. Acestor stăpîni de castele le plăcea să citească tratate de vînătoare aflate atunci la modă, ei colecționau obiecte scumpe și manuscrise luxos ilustrate, ale căror ornamente le evoca arta părinților și bunicilor.

În acest mediu cavaleresc atît de emancipat, tema laică se afla în centrul atenție. Estetizînd nu numai viața, ci și arta, societatea cavalerească manifesta indiferență față de idealul artistic pătruns de spiritul civic atît de prețuit de către florentini. Motivele umaniste nu se bucurau de vreun interes deosebit în cadrul acestei societăți. Aceasta prețuia mai degrabă eleganța

decît simplitatea, strălucirea exterioară decît bogăția lăuntrică, virtuozitatea în finisarea formei decît încărcătura de idei a imaginii. Ea se bucura cu naivitate de tot ce era strălucire, pregnanță, lux și sărbătoare. Pentru această societate, arta costumului era una dintre artele cele mai importante, întrucît tocmai costumul luxos îl deosebea pe nobil de muritorul de rînd, înconjurîndu-l cu aureola superiorității de castă. În condițiile unui asemenea mod de a înțelege arta și viața, stilizarea gotică trebuia să cunoască o mare înflorire. Este exact ceea ce s-a întîmplat în Lombardia, prima dintre regiunile Italiei de nord care a aderat la curentul goticului internațional.

Cînd studiem arta lombardă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, este necesar să avem în vedere strînsele legături politice și culturale ce existau între Lombardia și Franța. De fapt, Isabella, soția lui Gian Galeazzo Visconti, era franțuzoaică, iar fiica lui, Valentina, a fost măritată, în 1389, cu Ludovic de Torino, ea aducînd cu sine în Franța nu numai o prețioasă colecție de opere de artă italiene, ci și o bogată garderobă, menționată într-o foaie de zestre care ne dă o idee concludentă despre luxul ce domnea la curtea Visconti. O mulțime de arhitecți și artizani, neerlandezi, francezi și germani, participau activ la construirea catedralei din Milano, a acestui „turn al Babilonului" de la sfîrșitul trecento-ului. Originar din Milano, Giovanni Alcherio a călătorit frecvent între Franța și Italia, studiind tehnica picturii. Pentru Bianca de Savoia, soția lui Galeazzo Visconti, au fost procurate de la Paris, în anul 1366, breviare împodobite cu miniaturi. Jean d'Artois a lucrat în anul 1373 în Lombardia, pentru ducele Filip de Burgundia, iar mai tîrziu, în Flandra. În vechile inventare franceze figurează deseori termenul „*ouvraige de Lombardie*" (Lucrare lombardă) sub care se desemnează miniaturi sau desene de origine lombardă[395]. Toate aceste fapte atestă fără drept de tăgadă existența a numeroase canale pe care in-

fluențele lombarde trebuie să fi pătruns în Franța și, invers — influențele franceze — în Lombardia. Dacă de-a lungul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea, partea care a oferit mai mult a fost Franța, în schimb, odată cu sfîrșitul veacului respectiv, Franța și Lombardia au exercitat una asupra alteia o influență aproape egală pentru ca, din deceniul doi al secolului al XV-lea, rolul Franței să devină din nou conducător în timp ce Lombardia își pierde rapid locul proeminent pe care îl ocupase nu numai în arta Italiei, ci și în cea europeană de la sfîrșitul veacului al XIV-lea.

Ceea ce deosebește în special miniatura lombardă de la sfîrșitul trecento-ului este spiritul ei realist viu exprimat. Dar acest spirit mai mult nordic, își are rădăcinile în arta lui Vitale da Bologna, a lui Tommaso da Modena, a lui Altichiero și Avanzo. El este caracterizat prin cultul ponderat pentru detalii reproduse cu o neobișnuită precizie și veridicitate. Pentru el este tipică accentuarea tendințelor laice care se manifestă deosebit de pregnant în abundența elementelor de gen. În miniaturile și în desenele lombarde de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, realismul empiric din nordul Italiei atinge apogeul dezvoltării sale. Ar fi însă greșit să se tragă de aici concluzia că spiritul renascentist s-ar fi născut, chipurile, în Nordul Europei. Acest punct de vedere al lui Courajod[396], care nu înțelege să facă diferență între realismul renascentist și cel empiric de factură gotică, apare astăzi, în lumina noilor cercetări, absolut inconsistent. În speță, pentru arta lombardă trebuie subliniat că procesul de acumulare al detaliilor realiste a fost întrerupt de invazia goticului tîrziu, invazie cu atît mai activă cu cît ea a amînat cu mai bine de o jumătate de veac alinierea Lombardiei la centrele culturii renascentiste. Astfel, Lombardia a devenit unul dintre principalii difuzori ai formelor gotice și goticizante care au fost cultivate intens aici de-a lungul primei ju-

mătăţi a secolului al XV-lea şi care s-au propagat de aici pînă în Toscana.

În miniatura lombardă din a doua jumătate a secolului al XIV-lea se observă două curente: unul legat strîns de tradiţiile trecentiste, celălalt orientat spre manierismul gotic tîrziu. În cadrul primului curent se produce un proces de acumulare rapidă a detaliilor veridic tratate care nu sînt supuse încă stilizării exagerate a goticului. Chiar dacă această stilizare se simte, ea este, oricum, slabă. În cel de-al doilea curent, stilizarea gotică devine elementul primordial. Ea determină întregul mod de construire a imaginii artistice care capătă acea pecete artificială şi manieristă care o apropie de imaginile goticului flamboyant francez. Între cele două curente există suficiente puncte de contact pentru ca ele să treacă uneori, pe nesimţite, unul într-altul şi atunci să fie foarte anevoie de trasat o linie despărţitoare. Afirmaţia este justă mai ales cînd este vorba despre arta de la sfîrşitul secolului al XIV-lea, cînd în lucrarea unuia şi aceluiaşi artist coexistă paşnic ambele curente. La începutul secolului al XV-lea, cea de-a doua direcţie, avîndu-l în frunte pe Michelino da Besozzo, devine predominantă şi frenetica stilizare gotică dizolvă în ea tot ce era mai sănătos în realismul empiric.

Primei direcţii îi aparţin o serie de manuscrise bogat ilustrate, realizate de-a lungul celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIV-lea. Printre ele un loc de vază îl ocupă „Breviarul" Biancăi de Savoya — soţia lui Galeazzo Visconti, împodobit cu miniaturi între anii 1350—1378. Acest manuscris se păstrează în Biblioteca de stat din München (cod. lat. 23215)[397]. Miniaturile realizate de Giovanni di Benedetto da Como dau scenelor evanghelice o interpretare specifică picturii de gen. În tratarea personajelor, a peisajelor şi interioarelor domneşte o şi mai mare reţinere, stilizarea liniară fiind aproape inexistentă. Influenţele franceze se simt numai în chenare şi în compartimentarea ornamentală a fun-

Scanned with CamScanner

dalurilor. Și mai veridice par miniaturile care ilustrează romanul cavaleresc „Lancelot du Lac" din care se păstrează un fragment în Biblioteca națională din Paris (ms. fr. 343)[398]. Aici sînt înfățișate, cu o spontaneitate fermecătoare, diferite mici scene din viața cavalerească: jurăminte și legăminte, turnire, lupte, slujirea frumoasei doamne. Figurile sînt modelate într-un clarobscur fin, castelele, bisericile și peisajele sînt redate cu o rară minuțiozitate, iar costumele sînt reproduse cu o asemenea minuțiozitate încît privitorul capătă o idee completă despre moda din acel timp. Dacă acest manuscris a fost realizat pe la 1375, de la sfîrșitul secolului al XIV-lea datează miniaturile ce ilustrează un alt roman cavaleresc — „Giron le Courtois" (Biblioteca națională din Paris, cod. fr. nouv. acq. 5243)[399]. Enluminurile acestui codex marchează una dintre culmile realismului lombard (il. 209—212). În ele se simte apropierea unor timpuri noi — timpul „Orelor" ducelui de Berry. Totul respiră aici atîta naturalețe și adevăr încît nu mai rămîne nici un loc pentru sofisticata stilizare liniară. Caracterul aproape monumental al miniaturilor din cele două ultime manuscrise permite să se facă presupunerea că ele au drept punct de pornire frescele, cu alte cuvinte, decorația laică a castelelor care ne-au parvenit în prea mică măsură, dar care ocupă un loc important în arta din trecento mai cu seamă în Nordul Italiei. Castelul Porro de lîngă Lecco, de pildă, era, cum se știe, împodobit cu scene de vînătoare, iar Gian Galeazzo Visconti a poruncit în anul 1380 să i se decoreze castelul din Pavia cu fresce avînd un conținut asemănător. Foarte populare erau, în cadrul decorației laice de acest gen, scenele din romanele cavalerești pe care le cunoșteau cu toții. Probabil că acest gen de fresce a servit ca punct de plecare pentru ambii autori de miniaturi care se poate să fi fost ei înșiși freschiști — căci altfel nu ne-am putea explica stilul monumental al lucrărilor lor care trădează multe puncte comune cu frescele padovane ale lui Altichiero și Avanzo.

Alături de miniaturile romanului „Lancelot du Lac", Toesca le așază pe cele din „Breviarul" aflat la Biblioteca națională din Paris (ms. lat. 757) executate în jurul anului 1380[400] și atribuite aceluiași maestru. Dacă atribuirea respectivă mai trebuie dovedită, cît privește asemănarea stilistică dintre cele două manuscrise, ea este indubitabilă. În „Breviarul" de la Paris, se fac deja simțite influențele franceze, deosebit de puternice în miniatura în care este înfățișată scena din „Geneză" cu facerea animalelor. Mantia lui Dumnezeu-tatăl formează aici falduri elegante, modelate cu finețe și supuse unei stilizări pur gotice. Soluții asemănătoare întîlnim la André Beauneveu și la Jacquemart de Hesdin. Înflorituri liniare la fel de capricioase formează faldurile veșmintelor sf. Ursula și ale prietenelor ei. Autorul acestor miniaturi trebuie să fi cunoscut bine modelele franceze și există toate motivele să credem că el a fost unul dintre primii miniaturiști lombarzi care a folosit noile procedee ale stilizării liniare ce aveau să ducă treptat la triumful manierismului gotic tîrziu.

Cel mai important artist lombard de la sfîrșitul secolului al XIV-lea a fost Giovannino de Grassi (menționat între anii 1389 și 1398)[401]. De numele lui se leagă o serie de lucrări cu o notă atît de individuală încît ele formează un grup stilistic precis conturat, ce se distinge prin finețea execuției. Tocmai înalta calitate a acestor miniaturi și desene ale lui de Grassi fac să nu ne îndoim că el a fost o figură marcantă printre pictorii lombarzi din ultima parte a trecento-ului. Grassi a fost un artist care a făcut de toate. A participat activ la finisarea catedralei din Milano, executînd desene pentru statui, reliefuri, capiteluri și vitralii, sculptînd reliefuri în marmură (unul dintre aceste reliefuri înfățișîndu-l pe *Cristos cu Samariteanca la fîntînă* a ajuns pînă la noi), pictînd prapuri, zugrăvind uși și activînd, în sfîrșit, ca pictor. Vechile documente vorbesc și despre lucrări de-ale lui cum ar fi modelul în lemn al catedralei și o „Hartă a lumii" pentru

sacristie. Giovannino a avut un frate, pe Porrino, și un fiu, Salomone care s-au ocupat cu miniatura și care l-au ajutat, fără îndoială, să execute numeroasele comenzi primite.

De la Giovannino de Grassi ne-a parvenit un foarte interesant album cu schițe realizate în peniță pe pergament și ușor colorate (il. 213—216). Albumul păstrat în Biblioteca municipală din Bergamo (cod Д, VII, 14) are filele strînse laolaltă și renumerotate de proprietarul lor în anul 1542. Dimensiunile inegale ale filelor dovedesc că albumul a fost alcătuit din desenele unor maeștri diferiți. Cele mai reușite desene îi aparțin lui Giovannino, cum o devedește semnătura: *Jahininas de Grasis designavit* de pe verso-ul filei a 4, care, după caracterul scrisului, datează de la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Giovannino de Grassi reproduce în aceste desene, cu o frapantă obiectivitate și precizie, diferite animale. Vedem aici lei și căprioare, veverițe și cerbi, struți și leoparzi, iepuri de casă și maimuțe, porci-ghimpoși și cai, berbeci și tauri, cîini de rasă și păsări dintre cele mai diferite, începînd cu ulii și sfîrșind cu fazani. Cel mai adesea, artistul înfățișează figurile animalelor din profil, dar uneori recurge și la trois quarts-uri îndrăznețe. El nu întîmpină nici o dificultate să fixeze motivul complicat al mișcării. Pesemne era atît de obișnuit cu această lume a animalelor pe care avea posibilitatea s-o studieze în numeroasele menajerii ale nobilimii încît mîna execută docil ceea ce ochiul vede. Artistul redă la perfecție blana, lîna, penajul, forma particulară a ghearelor, a ciocurilor, a coarnelor, fiecare detaliu, oricît de insignifiant exercitînd asupra lui o mare putere de atracție. În aceste imagini de animale, remarcabile prin realismul lor, nu există nici cea mai palidă aluzie la stilizarea gotică. La prima vedere, s-ar părea că aici avem de-a face cu o calitate nouă, „renascentistă". Dar această impresie înșelătoare dispare de îndată ce facem cunoștință cu desenele lui Giovannino de Grassi care înfățișează figuri umane. Stilizarea gotică intră aici imediat în drepturile 164

ei: modul de interpretare trădează convenționalism, în liniile de contur își face apariția fragilitatea manieristă, faldurile veșmintelor formează bucle lineare ingenioase supuse unui ritm pur gotic. Aceasta era forța tradițiilor. Cînd artistul înfățișa animalele, el le vedea cu ochii naivului, fără a ține seama de formele moștenite din trecut, dar cînd reda figurile umane, cădea inevitabil în capcana vechilor tradiții, văzîndu-l pe om prin prisma stilizării gotice care-i copleșea conștiința. Iată de ce, oricît ar fi de obiective imaginile de animale din desenele lui Giovannino de Grassi, aceste desene nu constituie totuși o nouă eră în istoria artei italiene. Cu tot spiritul de observație foarte ascuțit al artistului, desenele respective rămîn. Acest realism este expresia unor înregistrări exterioare, bazate pe detalii secundare. Artistul nu pătrunde în esența fenomenului, ci alunecă parcă pe suprafața lui. Cunoașterea structurii obiectului este înlocuită aici cu cea a învelișului exterior, cu cunoașterea penajului, a costumului etc.

Pe baza analizei stilistice și a comparației cu desenele din Bergamo, Toesca îi atribuie lui Giovannino de Grassi încă o serie de manuscrise bogat ilustrate, ale căror miniaturi au fost realizate, după opinia lui, de Giovannino împreună cu fiul său Salomone. Asemenea roade ale unei colaborări între tată și fiu sînt — pentru Toesca — „Tratatul lui Beroldo cu privire la instituirea bisericii milaneze“ din biblioteca prințului Trivulzio din Milano (cod. 2262) realizat între anii 1396 și 1398[402], „Breviarul“ lui Gian Galeazzo Visconti din biblioteca ducelui Visconti di Modrone, de la Milano (ante 1395)[403], un fragment din „Breviarul“ lui Filippo Maria Visconti, păstrat în villa Landau — Finali, aproape de Florența (cu miniaturi mai timpurii din „Breviarul“ lui Gian Galeazzo Visconti, realizat cel mai tîrziu în 1395)[404] și „Enciclopedia științelor naturale“ din Biblioteca Casanatense din Roma (ms. 459) datat la sfîrșitul secolului al XIV-lea (în

decorarea acestui manuscris au luat parte nu mai puțin de șapte miniaturiști)[405].

Pentru miniaturile tuturor acestor manuscrise este caracteristică îmbinarea detaliilor izolate, redate uimitor de veridic, cu ornamentul gotic și uneori cu puternica stilizare gotică. Ca regulă, și aici animalele sînt redate mult mai veridic decît oamenii. Pe una din paginile „Breviarului" lui Gian Galeazzo Visconti, artistul redă imagini minuscule de muște și fluturi care parcă au nimerit întîmplător pe pergament. Și tot aici el îngrămădește motive ornamentale și arhitecturale pur gotice. Cînd înfățișează scene cu mai multe personaje pe fundaluri arhitecturale și peisagistice, toate aceste compoziții sînt descompuse în zeci de fragmente deoarece fiecare personaj și fiecare obiect este reprodus din alt punct, perspectiva lipsind aproape cu desăvîrșire. Drept urmare, imaginea este fărămițată, lipsită de logică interioară și de un scop anume, ca în pictura toscană.

În Lombardia, cu cultul ei pentru detaliul veridic capătă, firește, o largă răspîndire studiul după natură[406]. De obicei acesta nu este un desen după natură, cît reproducerea din memorie a unor porțiuni izolate din natură. Desene lombarde de acest gen de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului următor întîlnim deopotrivă la Luvru (file disparate din codexul Vallardi), în colecția E. Rotschild din Paris, în Academia din Veneția, la Ambrosiana, în Galeria din Budapesta, Galeria Națională din Roma, la Albertina din Viena și în colecția Lugt din Martensdijk. Cel mai adesea, în aceste desene sînt înfățișate animalele atît de îndrăgite de artiștii lombarzi, dar nu lipsesc nici cazurile cînd se întîlnesc în ele și imagini de figuri omenești și schițe de compoziție pentru tablouri pe teme religioase. În desenele respective se poate constata aceeași contradicție sui-generis dintre redarea firească a animalelor și tratarea convențională a figurii umane, despre care a mai fost vorba. În istoria graficii, acestor desene le aparține un loc de vază întrucît ele ilustrează pregnant pro-

cesul accentuării tendinţelor noi în arta lombardă, proces ce şi-a găsit o încununare logică în creaţia lui Pisanello.

Printre manuscrisele lombarde ilustrate de la sfîrşitul secolului al XIV-lea se cuvine să mai fie amintit un grup extrem de interesant. Este vorba despre cele trei tratate de igienă în care numeroasele îndrumări despre folosirea hranei şi a băuturii, despre acţiunea afectelor asupra corpului, despre influenţa intemperiilor asupra organismului ş.a.m.d. sînt puse de acord cu diferitele anotimpuri. Textul tratatelor îşi are obîrşia în redactări arabe din secolul al XII-lea. Primul dintre aceste „Tacuinum sanitatis" se păstrează în Muzeul din Viena (il. 217—219), al doilea — în Biblioteca naţională din Paris (mss. lat. nouv. acq. 1673), iar al treilea — în Biblioteca Casanatense (cod. 4182)[407]. Toate trei manuscrisele au fost create de artişti aparţinînd aceleiaşi şcoli şi care ocupau un loc intermediar între Giovannino de Grassi şi Franco, pe de o parte, şi Filippolo de Veris, pe de alta. Minunatele scene de gen au fost executate cu o rară minuţie şi cu o captivantă vioiciune. Deosebit de exact sînt redate diferitele ierburi, copaci şi alte plante, în zugrăvirea cărora miniaturiştii au dat dovadă de un remarcabil spirit de observaţie. Sînt fermecătoare şi scenele în care este prezentată pregătirea hranei. Găsim aici sentimentul nordic al interiorului şi o plăcere de a reda detaliile vieţii zilnice şi ale ambianţei încît ne ducem involuntar cu gîndul la miniaturile „Orelor" din Torino. Dar artiştii lombarzi nu fac acel pas hotărîtor pe care l-au făcut Hubert şi Jan Van Eyck. Stilul lor mai continuă să fie încărcat cu goticisme încît, în comparaţie cu stilul întemeietorilor şcolii de pictură din Ţările de Jos, pare arhaic şi convenţional.

Toate operele despre care a fost vorba pînă acum aparţin primei direcţii, celei mai realiste din pictura lombardă. Parţial din sînul ei, parţial paralel cu ea, la sfîrşitul secolului al XIV-lea s-a cristalizat şi o altă direcţie — a manierismului

gotic — cea mai caracteristică variantă a goticului internațional. Poate că cea mai tipică operă aparținînd acestei direcții este pictura murală din biserica Santa Maria de Ghirli din Campione[408], realizată de Franco de Veris și de fiul acestuia, Filippolo. În această frescă datînd din anul 1400, este înfățișată *Judecata de apoi* (il. 220). Figurile ce se pierd în veșminte largi au o gestică manieristă, faldurile formează bucle și toate formele dobîndesc un caracter artificial, încordat, stilizarea gotică triumfînd cu totul. Schimbări asemănătoare au loc și în creația marelui artist al acestei direcții — Michelino da Besozzo — care a consolidat victoria manierismului gotic în pictura lombardă din prima jumătate a secolului al XV-lea.

Michelino da Besozzo (menționat între 1388 și 1442) a fost un artist foarte respectat la timpul său[409]. Toate documentele vechi vorbesc despre el pe un ton apologetic. În anul 1410, Michelino se afla la Veneția, iar din anul 1418, numele lui este menționat constant în documentele privind construirea catedralei din Milano. Singura lui lucrare semnată ce ne-a parvenit este *Logodna mistică a sf. Ecaterina* din Pinacoteca sieneză (il. 221). Aici, artistul se manifestă ca un stilizator fervent care împinge decorativismul gotic pînă la grotesc. Figurile zvelte și delicate sînt învăluite în veșminte ce cad în falduri line ce se frîng ritmic; pe chipurile palide, anemice, stăruie pecetea unor sentimente exagerat de delicate, iar umbrele sînt atît de transparente încît aproape că nici nu modelează forma înțeleasă de artist sub aspect bidimensional, ca o siluetă. Pentru toate acestea, Michelino s-a inspirat din modelele artei franceze cu care tabloul lui prezintă o vădită înrudire stilistică. Trăsăturile stilizării gotice răzbat la fel de puternic și din miniaturile cu care Michelino a împodobit lucrarea „Elogiu funebru în cinstea lui Gian Galeazzo Visconti". Acest manuscris ce se păstrează în Biblioteca națională din Paris (ms. lat. 5888) datează din anul 1403[410]. Și aici, figurile grațioase, elegante sînt redate în poze contor-

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI


82. Duccio, *Madona cu trei franciscani.*

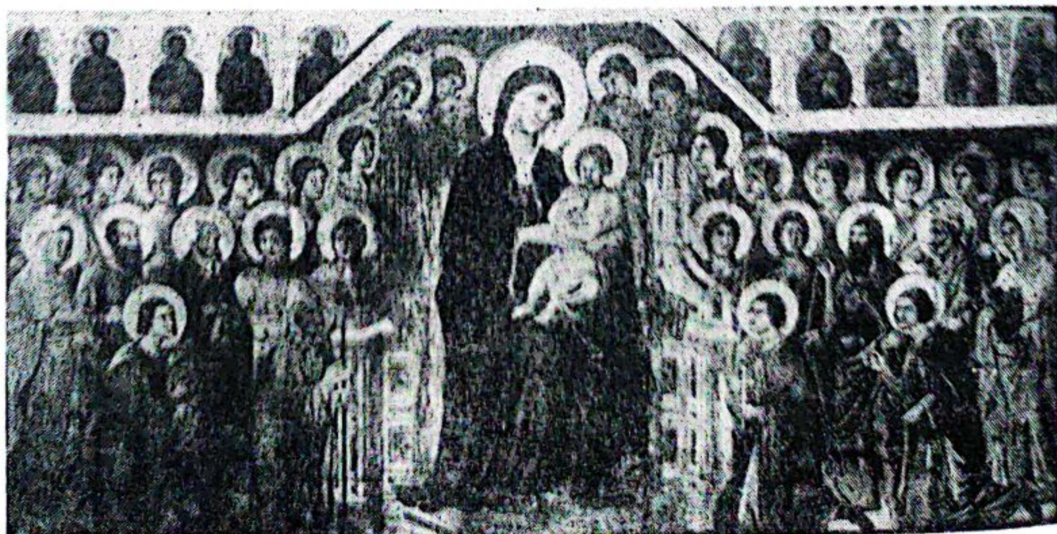

83. Duccio. *Madonna Rucellai.*

Scanned with CamScanner

84. Duccio. *Madona.*



85. Duccio. *Maestà.*



Scanned with CamScanner



86. Duccio. *Sf. Agnesa*. Detaliu din *Maestà*.

Scanned with CamScanner

87. Duccio. *Scene din viața lui Cristos. Maestà.* Verso.

88. Duccio
tos la vi
doisprezece
predicind
plul din
lim. Deta
Maestà (v

B.C.U. „M. EMI



89. Ducc
ciunea c

88. Duccio. *Cristos la vîrsta de doisprezece ani predicînd în templul din Jerusalim.* Detaliu din *Maestà (verso).*

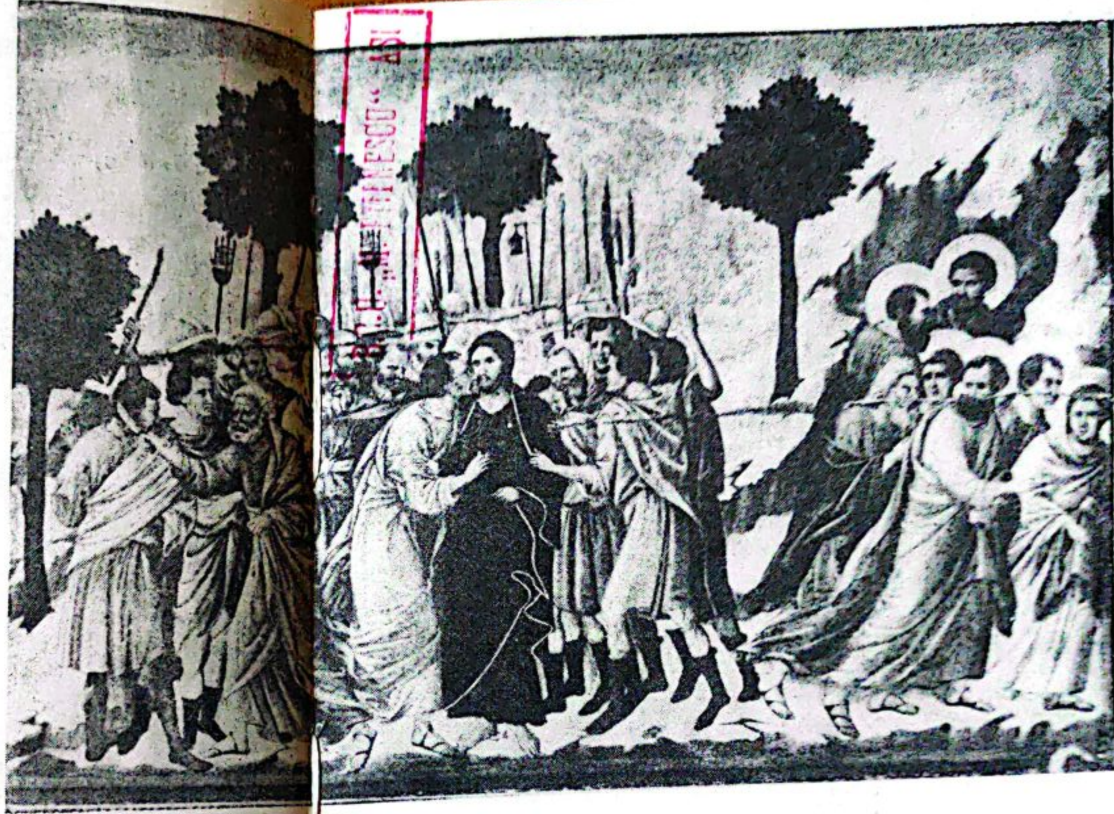
B.C.U. „M. EMI



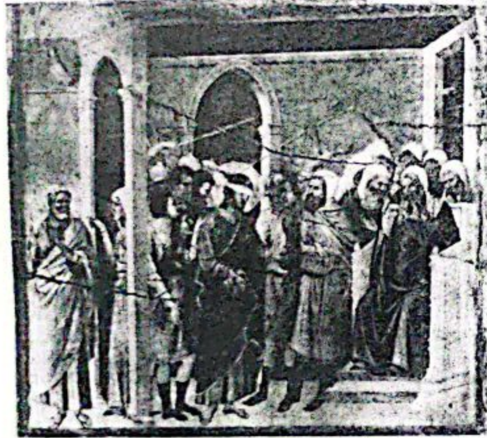


89. Duccio. *Despărțirea lui Cristos de ucenicii săi și Rugăciunea din grădina Ghetsimani.* Detaliu din *Maestà* (verso).

90. Duccio. *Sărutul lui Iuda.*
Detaliu din *Maestà* (verso).

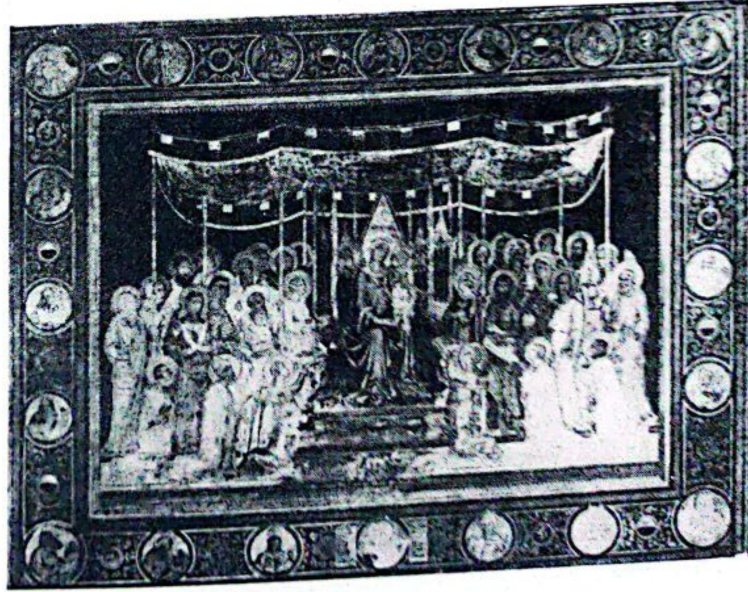


91. Duccio. *Cristos la Caiafa.*
Detaliu din *Maestà* (verso).

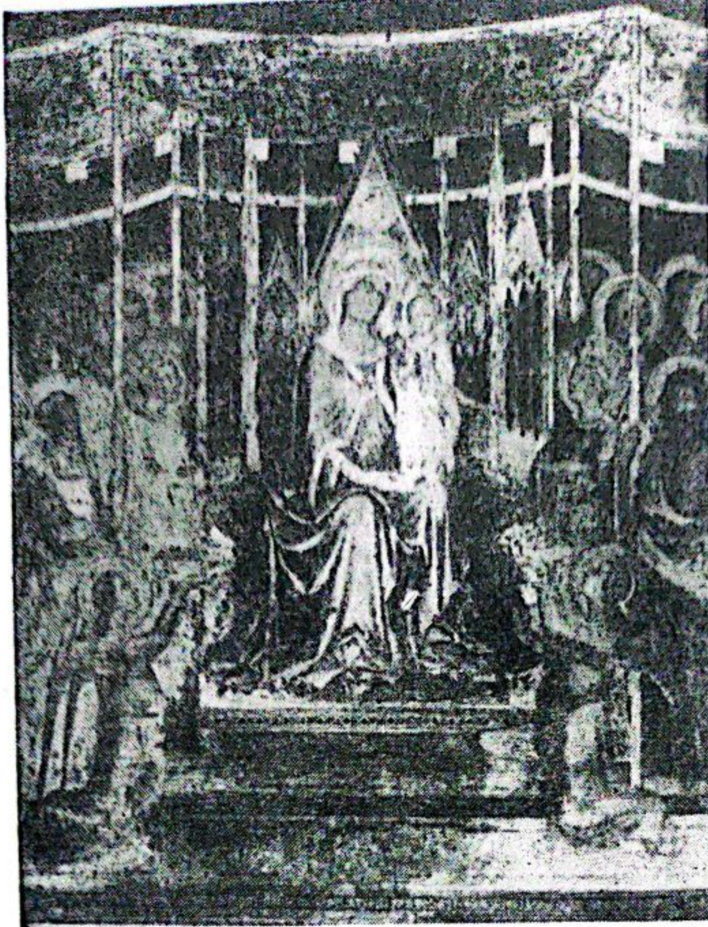


92. Duccio. *Coborîrea de pe cruce.*
Detaliu din *Maestà* (verso).





93. Simone Martini. *Maestà.*

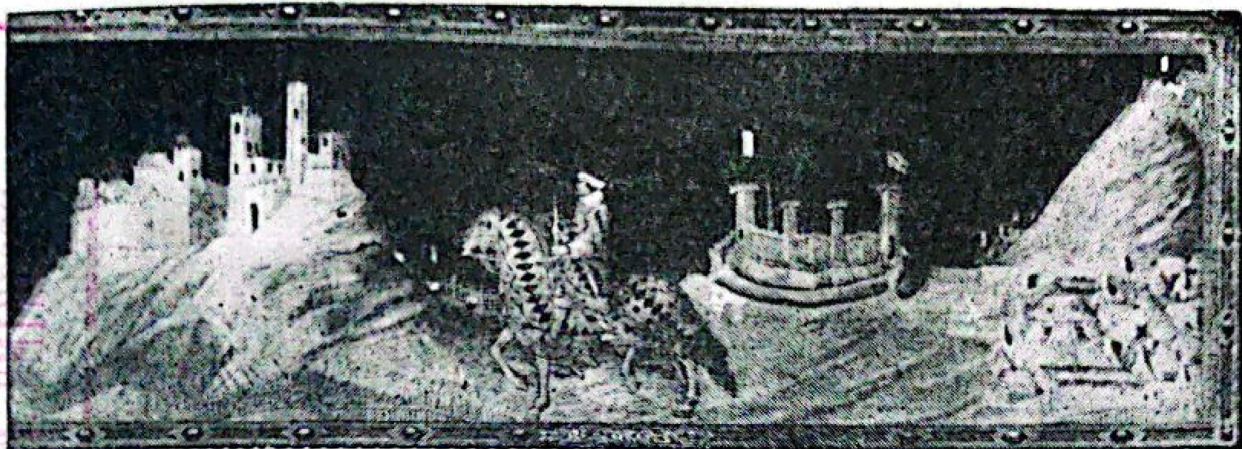


94. Simone Martini. *Madona cu sfinți*. Detaliu din *Maestà*.



95. Simone Martini. *Sf. Ludovic din Toulouse îl încoronează pe Robert de Anjou, regele Neapolului.*

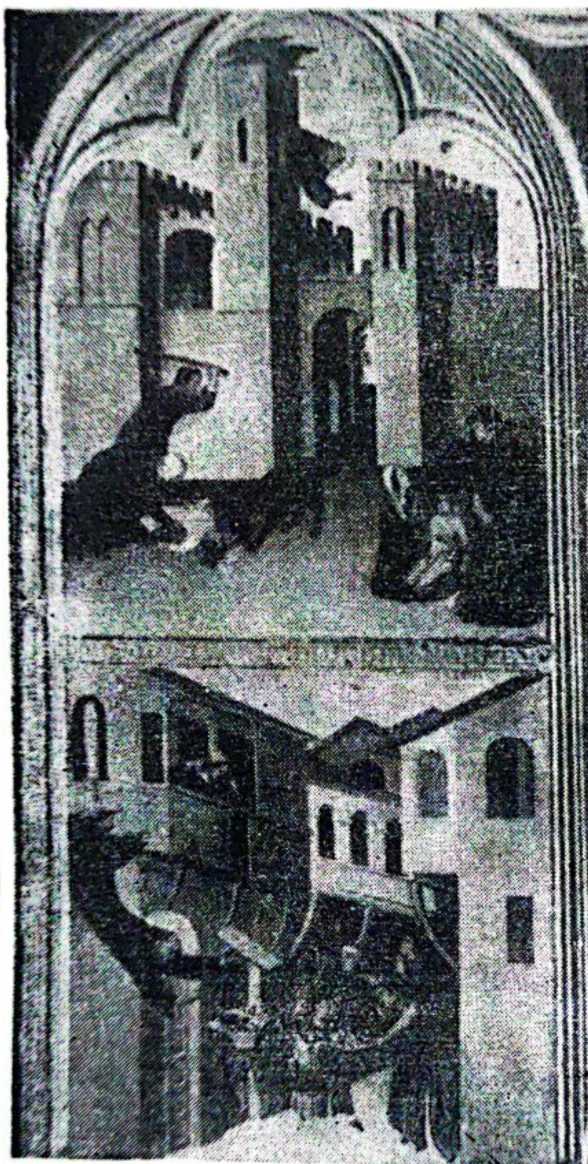
Scanned with CamScanner



96. Simone Martini, *Portretul lui Guidoriccio de Fogliani*



97. Simone Martini, *Fericitul Agostino Novello cu cele patru minuni săvîrşite de el.*



98. Simone Martini. *Două din minunile fericitului Agostino Novello.*

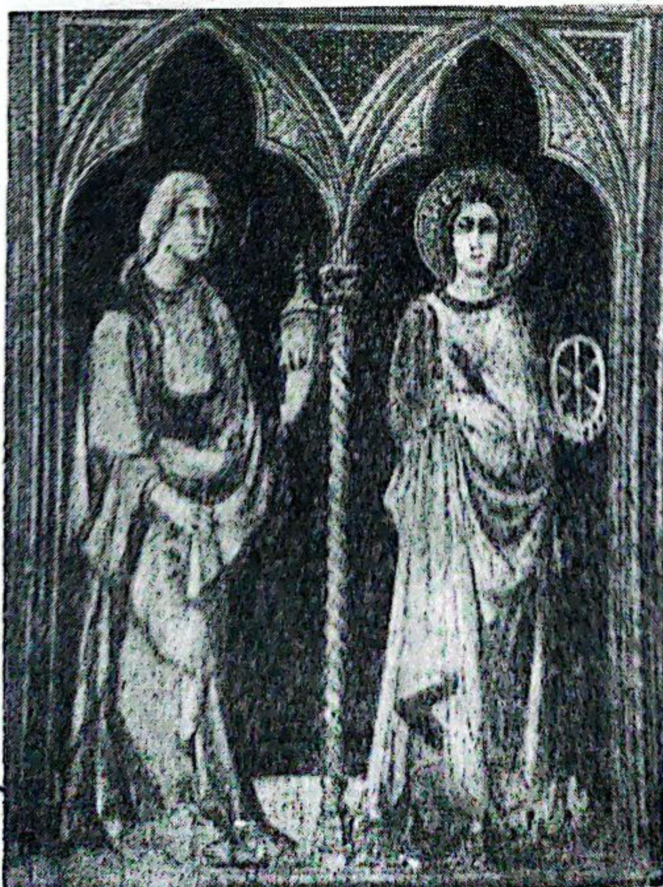


99. Simone Martini, *Două din minunile fericitului Agostino Novello.*

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

100. Simone Martini. *Ridicarea sf. Martin la rangul de cavaler.*



101. Simone Martini. ***Maria Magdalena și sf Ecaterina***

Scanned with CamScanner

102. Simone Martini. *Buna Vestire.*





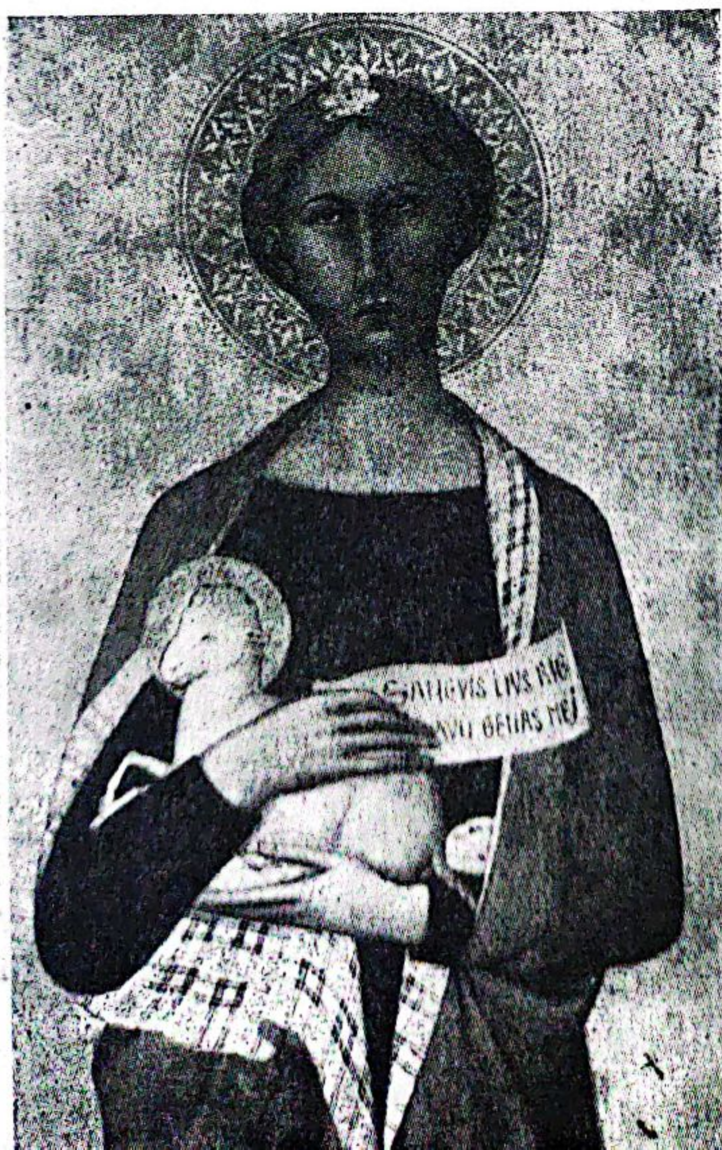
103. Simone Martini. *Maria din „Buna Vestire“.*

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

104. Simone Martini. *Punerea în mormînt.*

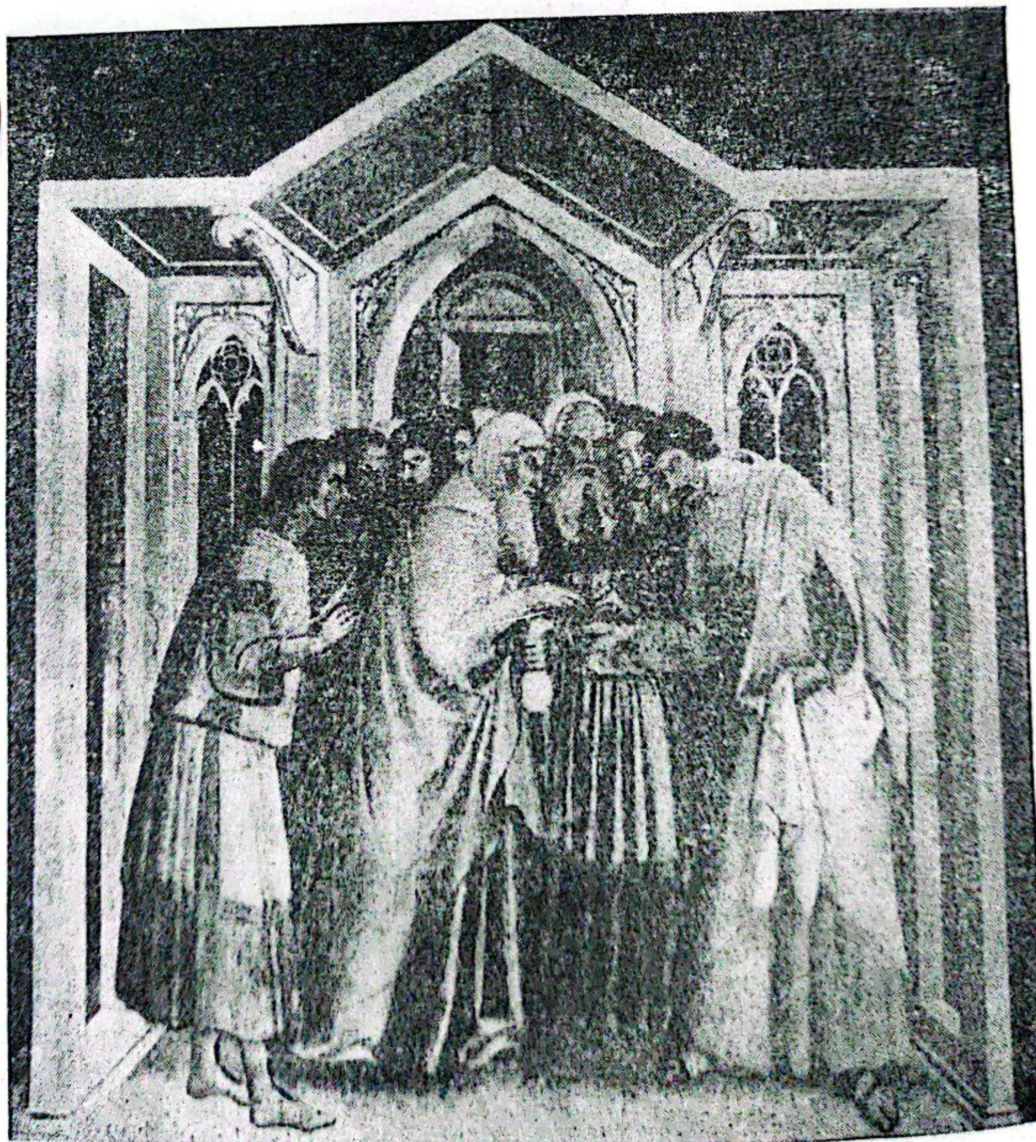




105. Lippo Memmi. *Sf. Agnesa.*

106. Barna. *Chemarea apostolului Petru.*



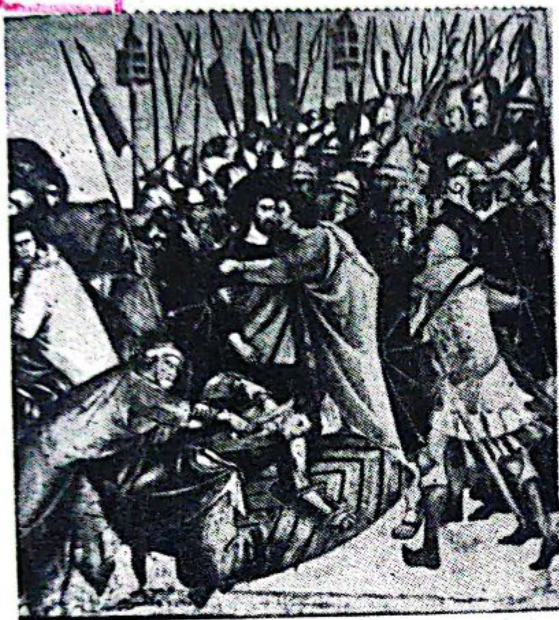


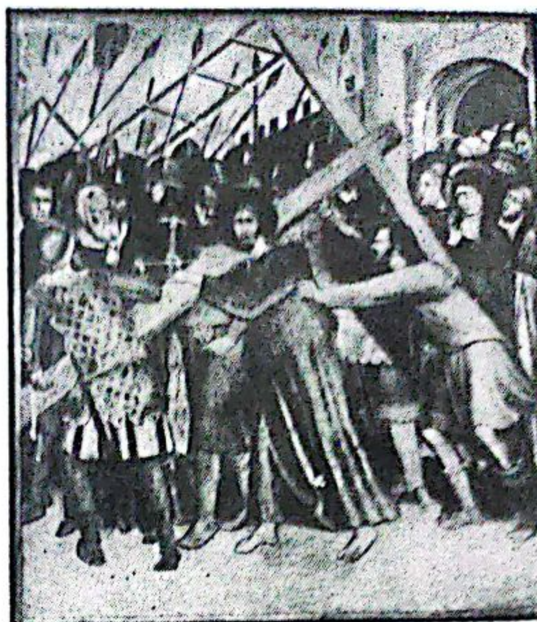
107. Barna. *Iuda primind cei treizeci de arginți.*

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" AS

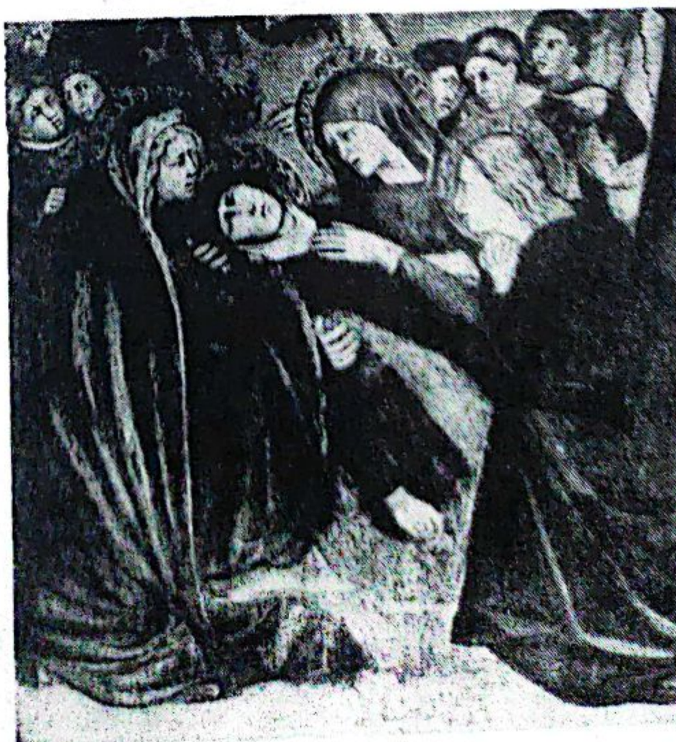
108. Barna. *Sărutul lui Iuda.*





109. Barna. *Purtarea crucii.*

110. Barna. *Maria căzută în leșin.* Detaliu din *Răstignirea.*



Scanned with CamScanner

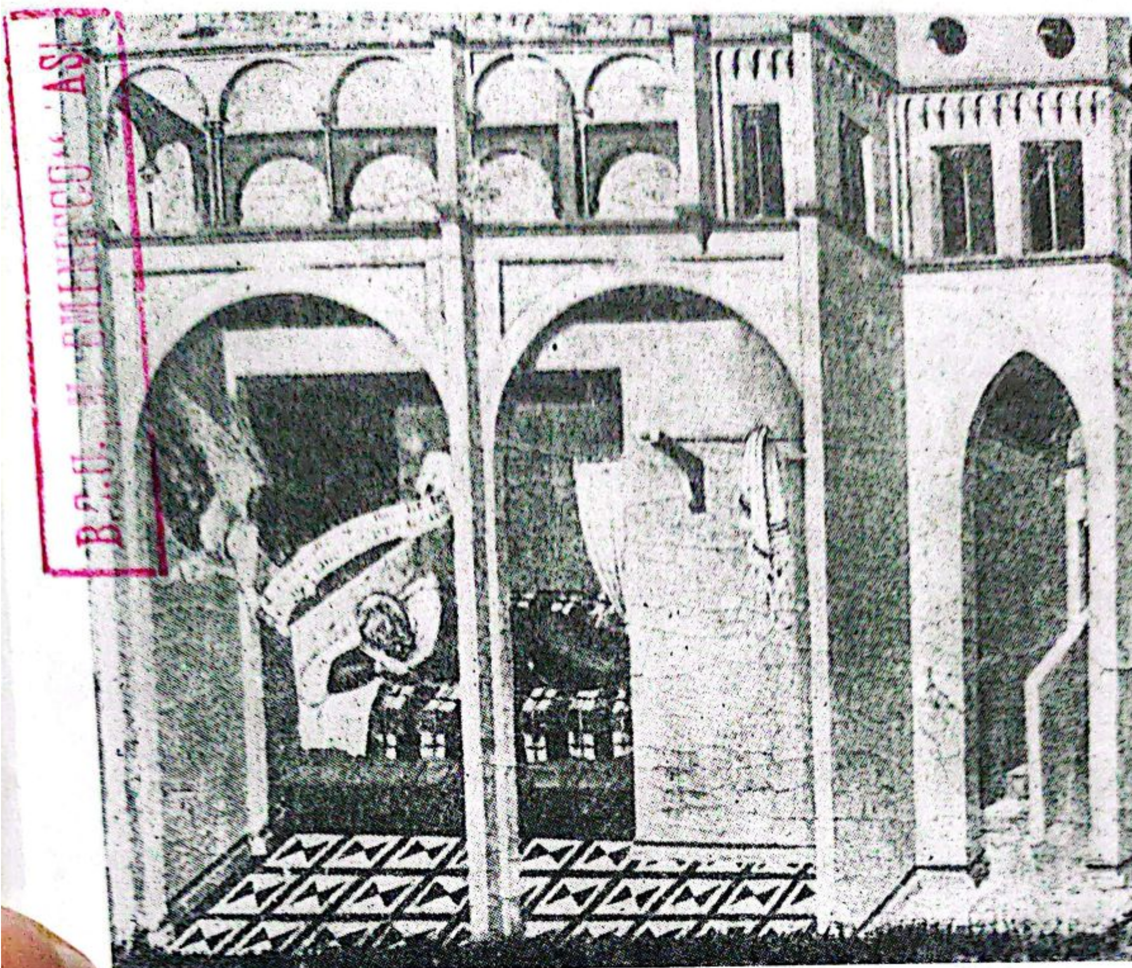


111. Barna. *Apostolul Petru.*

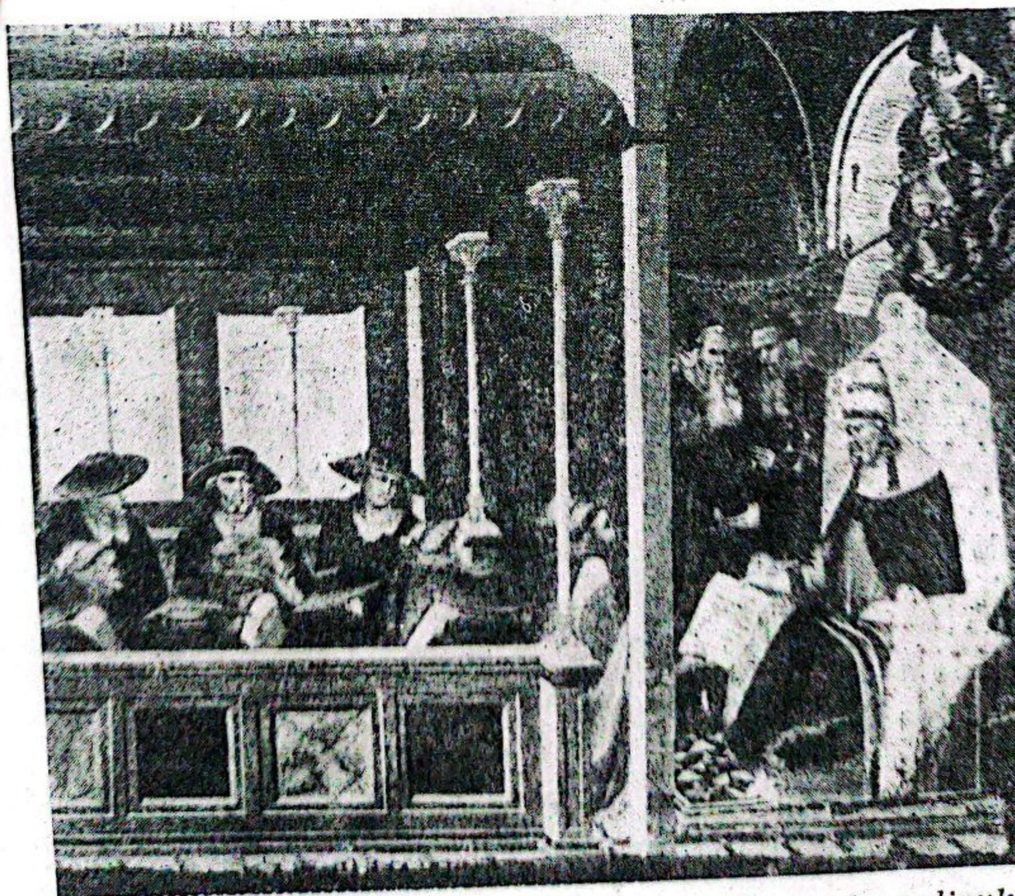


112. Pietro Lorenzetti, *Madona cu sfinți* și *Buna Vestire.*

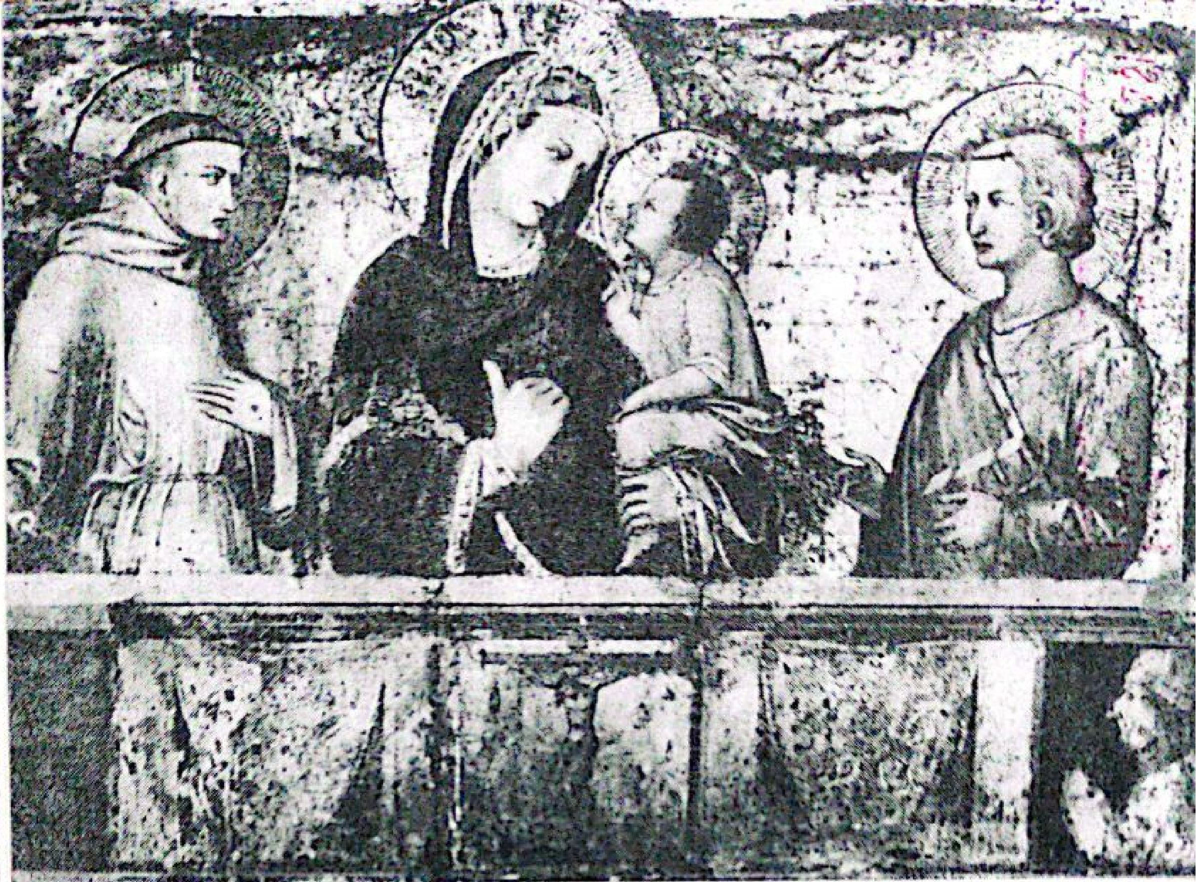
Scanned with CamScanner



113. Pietro Lorenzetti, *Viziunea lui Sobac.*

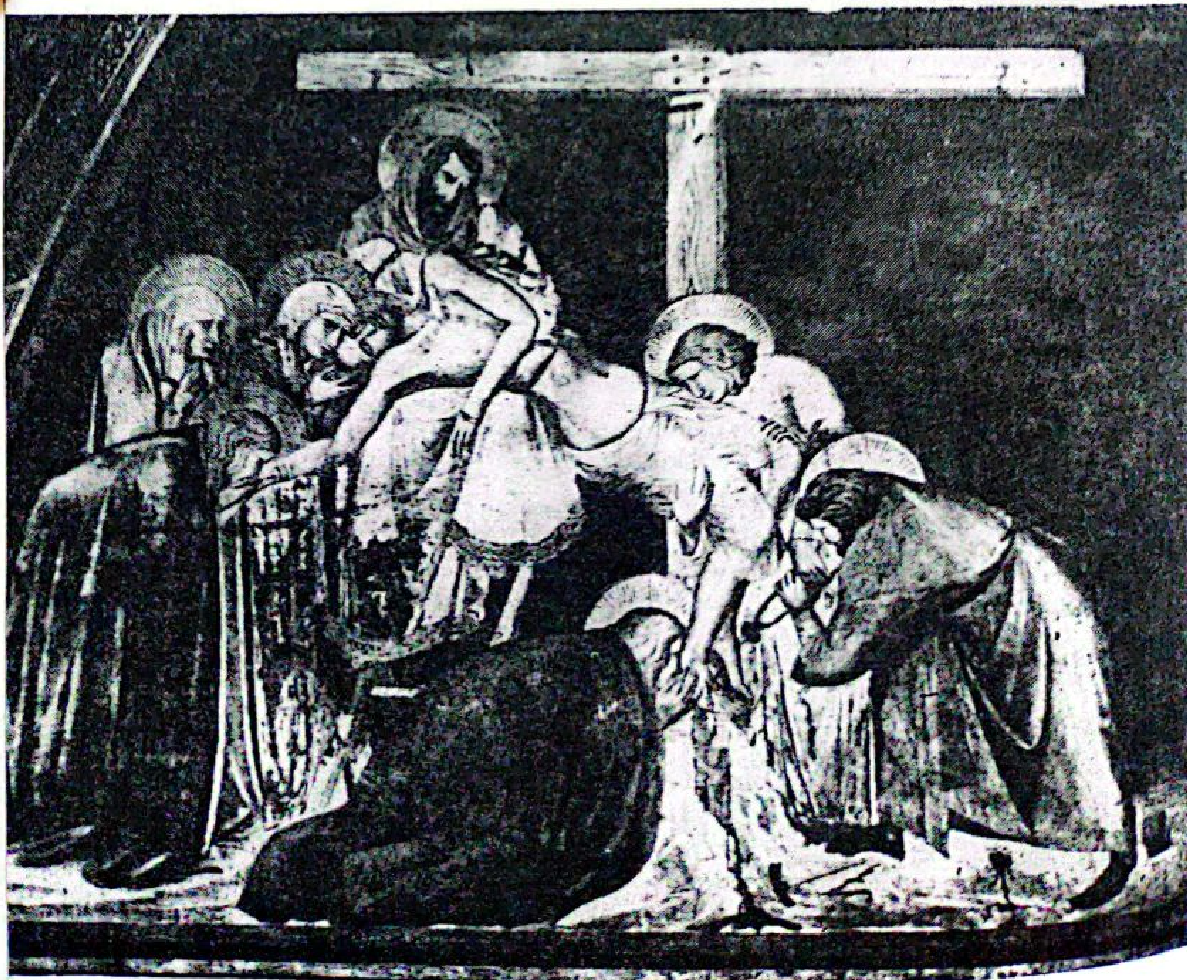


114. Pietro Lorenzetti. *Honorius III aprobă regula ordinului carmeliților.*



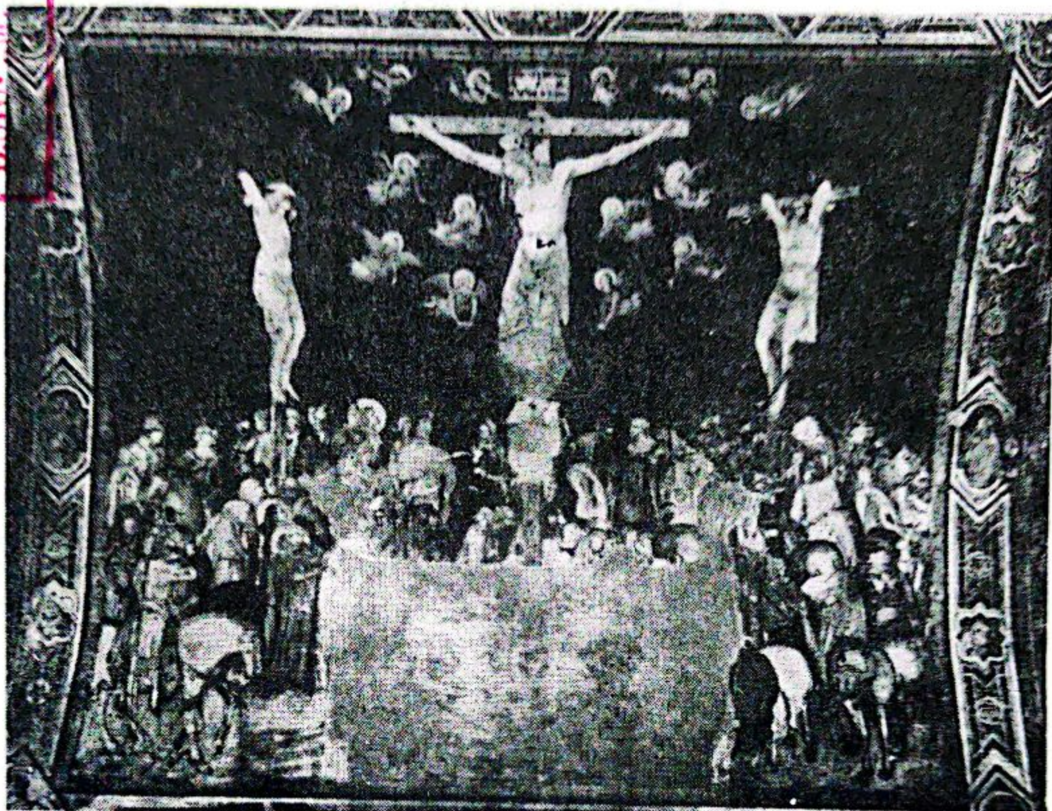
115. Pietro Lorenzetti. *Madona cu sf. Francisc și Ioan Botezătorul.*

116. Pietro Lorenzetti. *Coborîrea de pe cruce.*

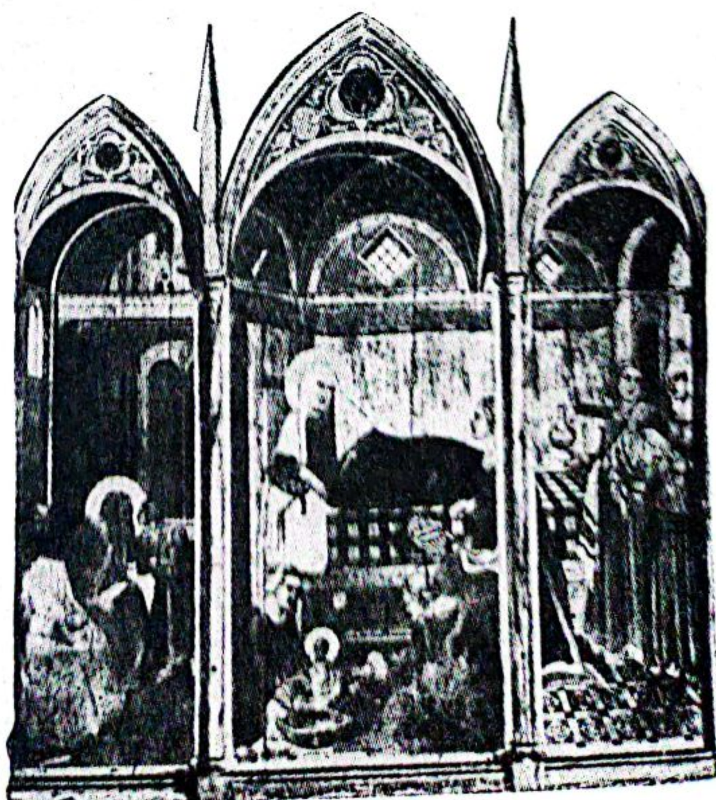


Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI



117. Pietro Lorenzetti. *Răstignirea.*



118. Pietro Lorenzetti. *Naşterea Maicii Domnului.*

Scanned with CamScanner

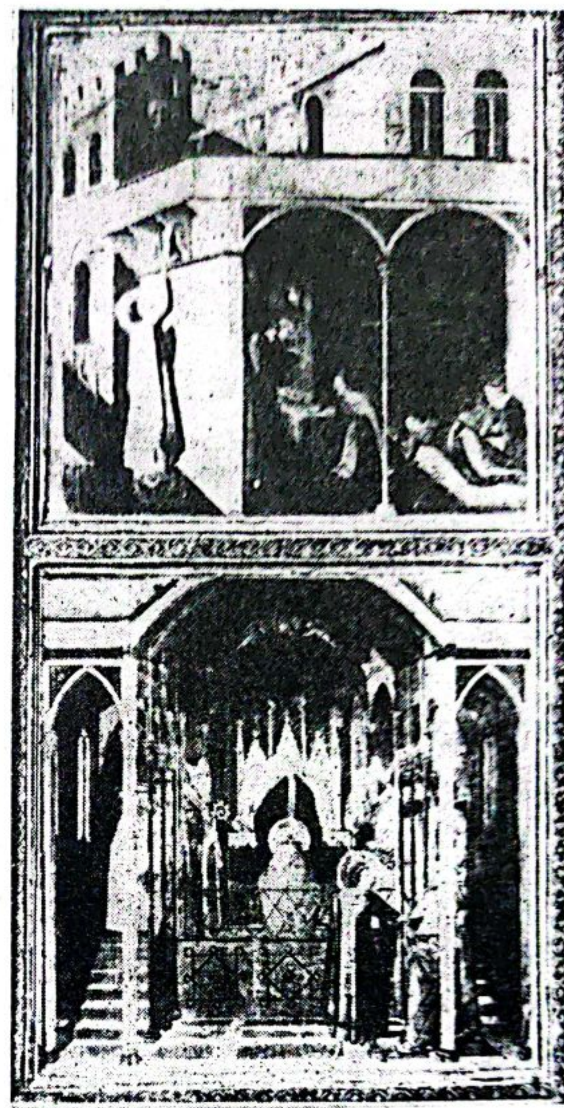


119. Ambrogio Lorenzetti, *Madonna*.

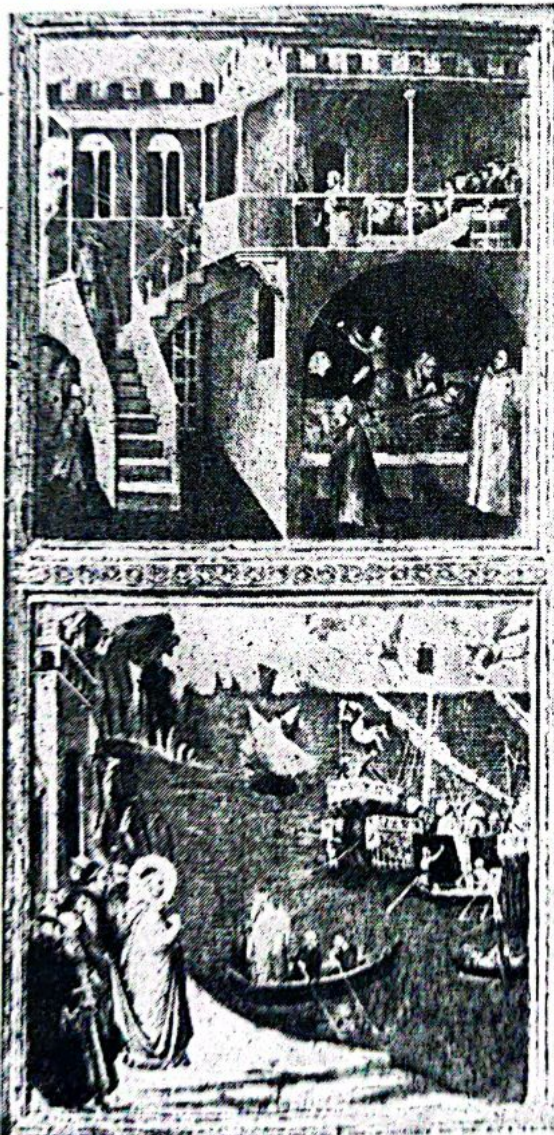


120. Ambrogio Lorenzetti, *Madona del'Latte*.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI



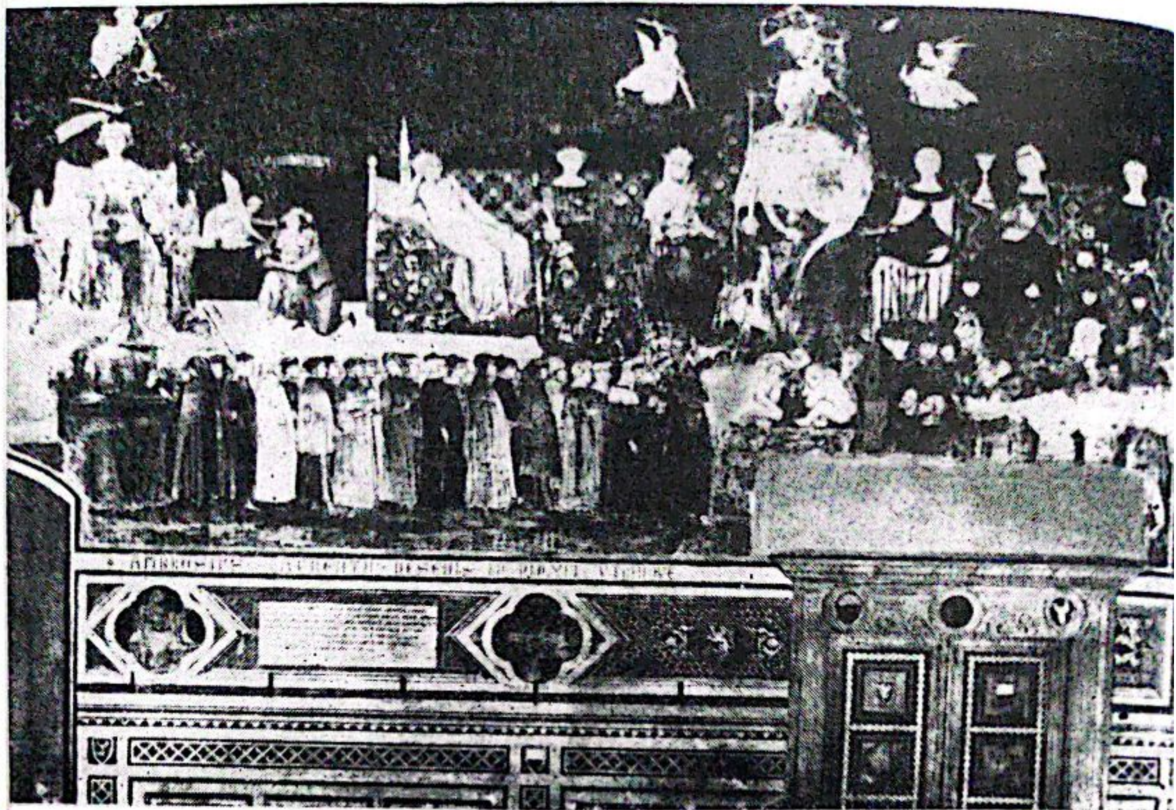
122. Ambrogio Lorenzetti. *Scene din viața Sf. Nicolae.*



121. Ambrogio Lorenzetti. *Scene din viața sf. Nicolae.*

Scanned with CamScanner

123. Ambrogio Lorenzetti. *Urmările bunei cîrmuiri.*



124. Ambrogio Lorenzetti. *Figura Concordiei şi un grup de cetăţeni sienezi.* Fragment din *Alegoria bunei cîrmuiri.*

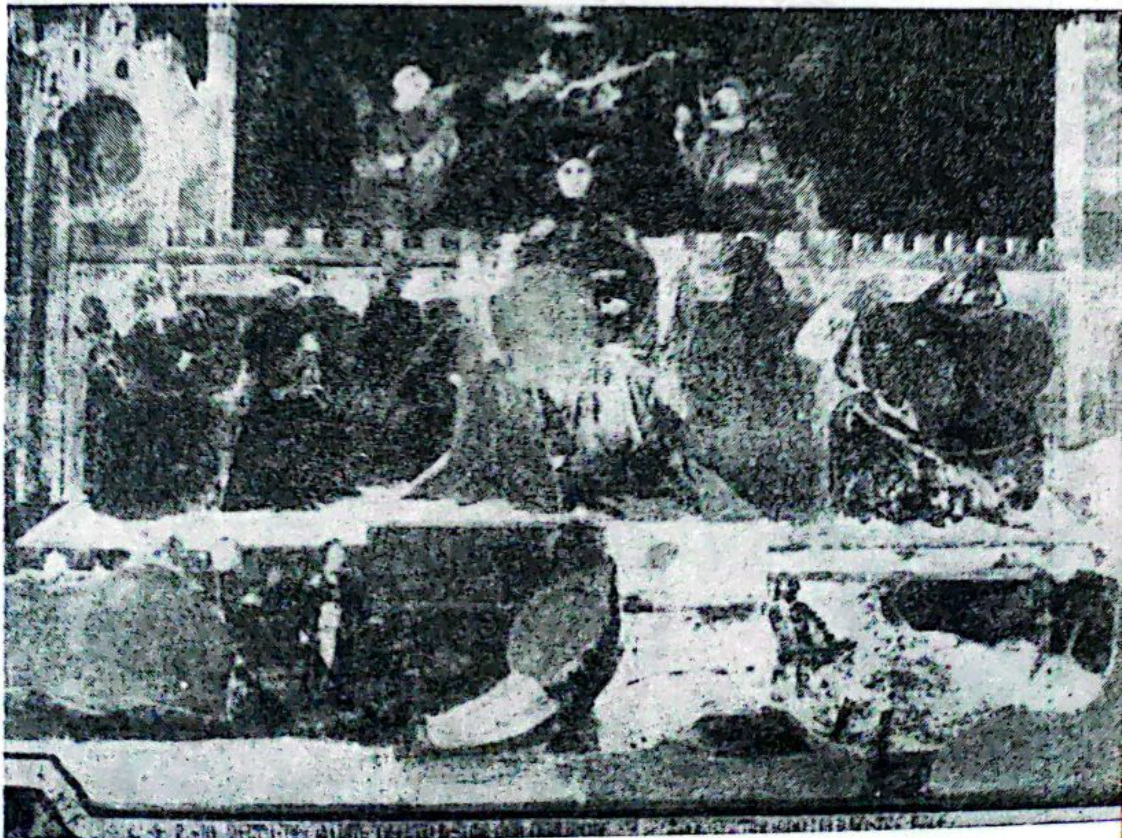


Scanned with CamScanner

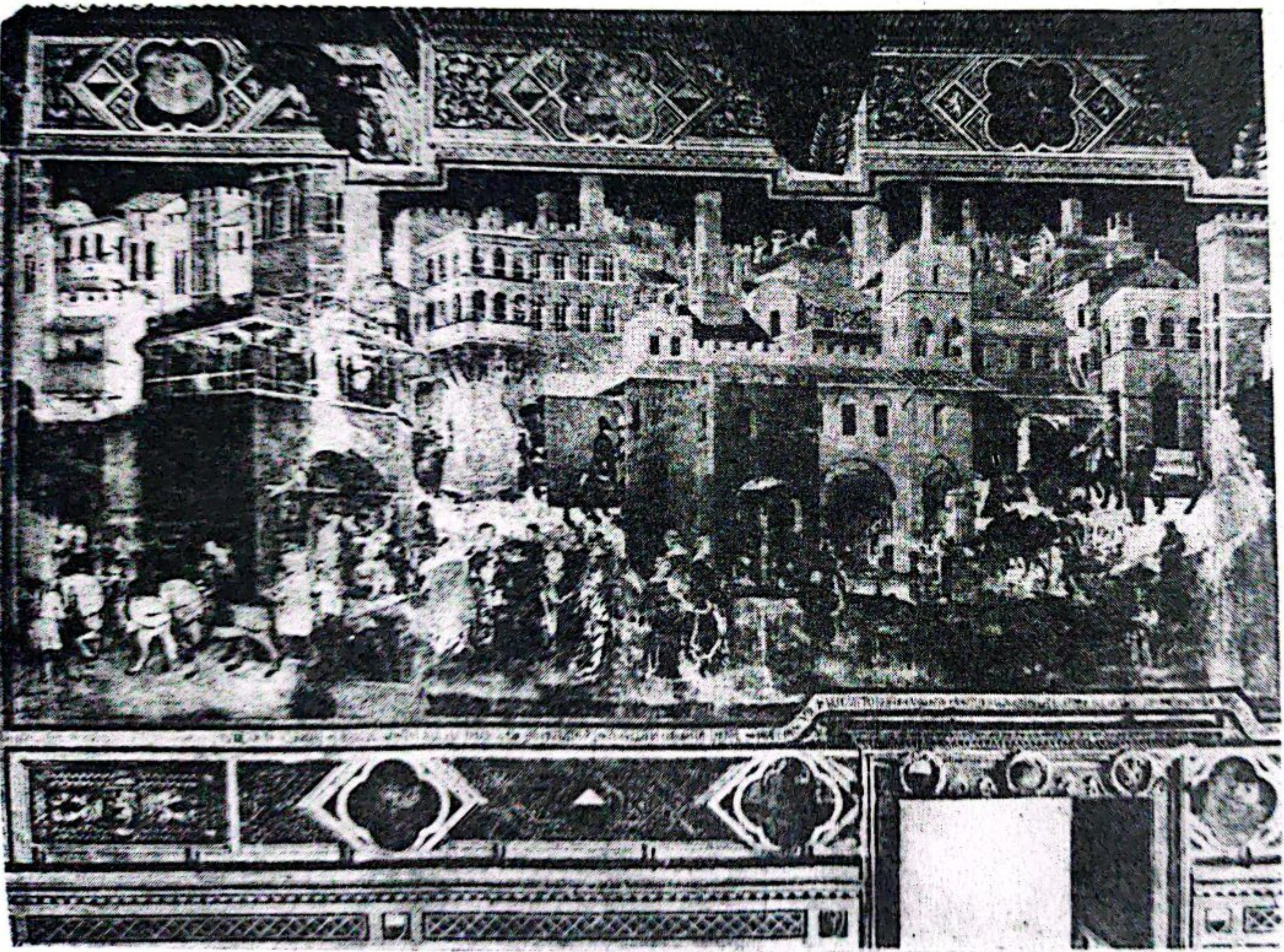
125. Ambrogio Lorenzetti. *Concordia.* Fragment din *Alegoria bunei cîrmuiri.*



126. Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria relei cîrmuiri.*

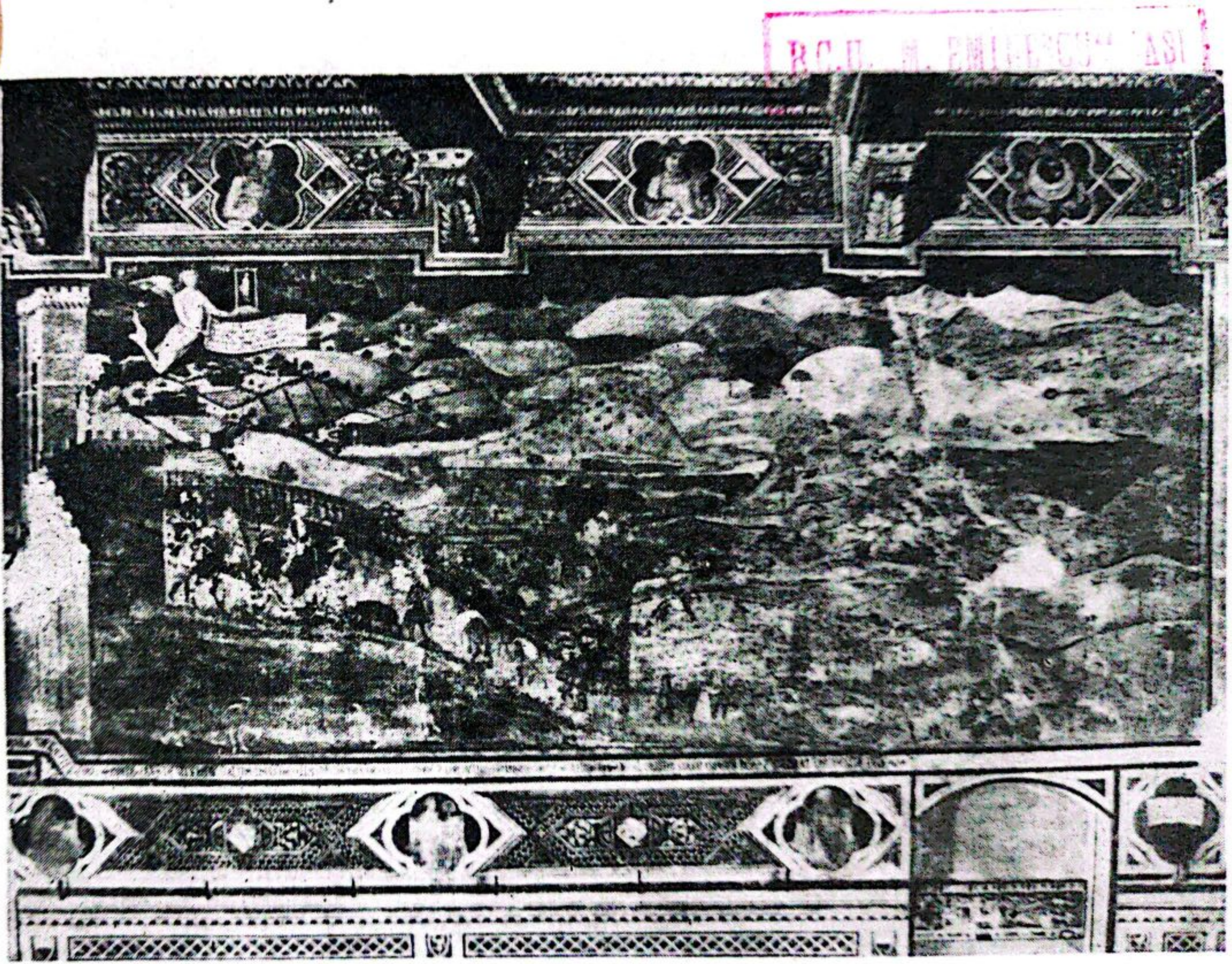


Scanned with CamScanner



127. Ambrogio Lorenzetti. *Urmările bunei cîrmuiri.*

Scanned with CamScanner

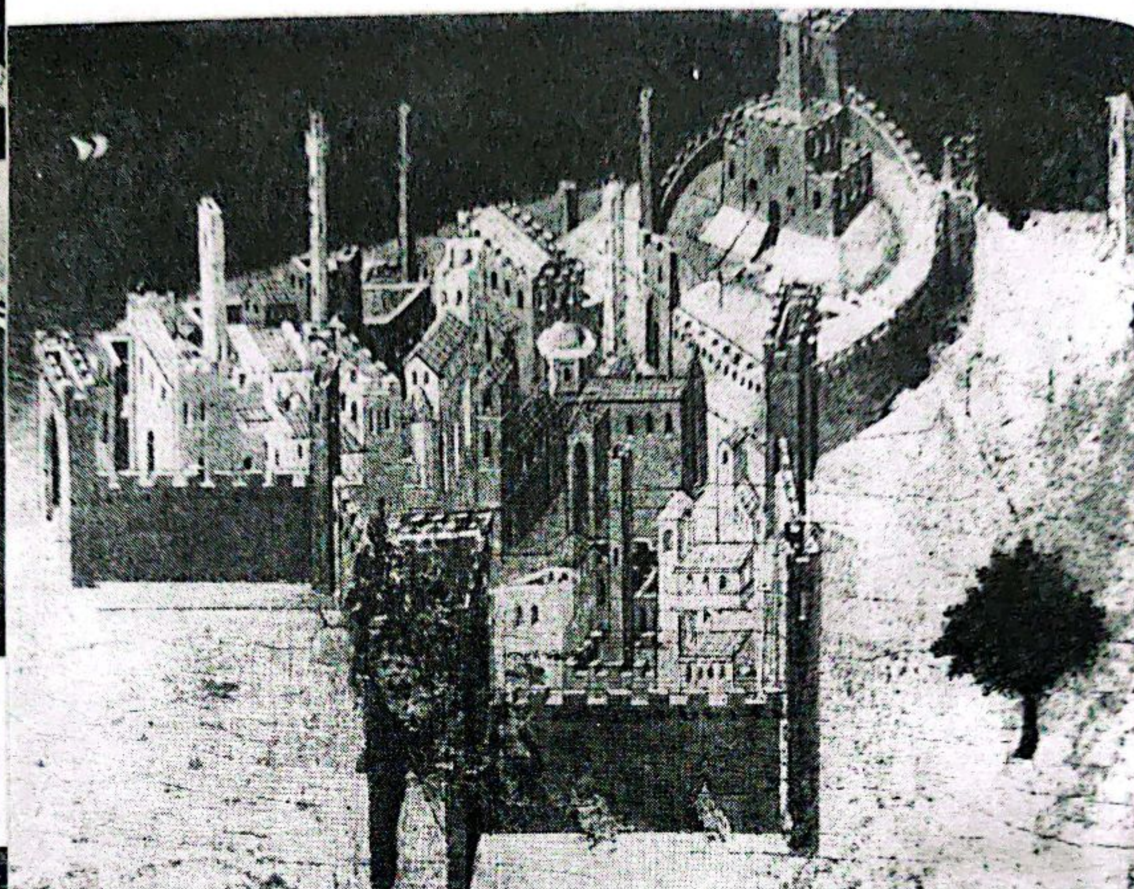


128. Ambrogio Lorenzetti. *Urmările bunei cîrmuiri.*

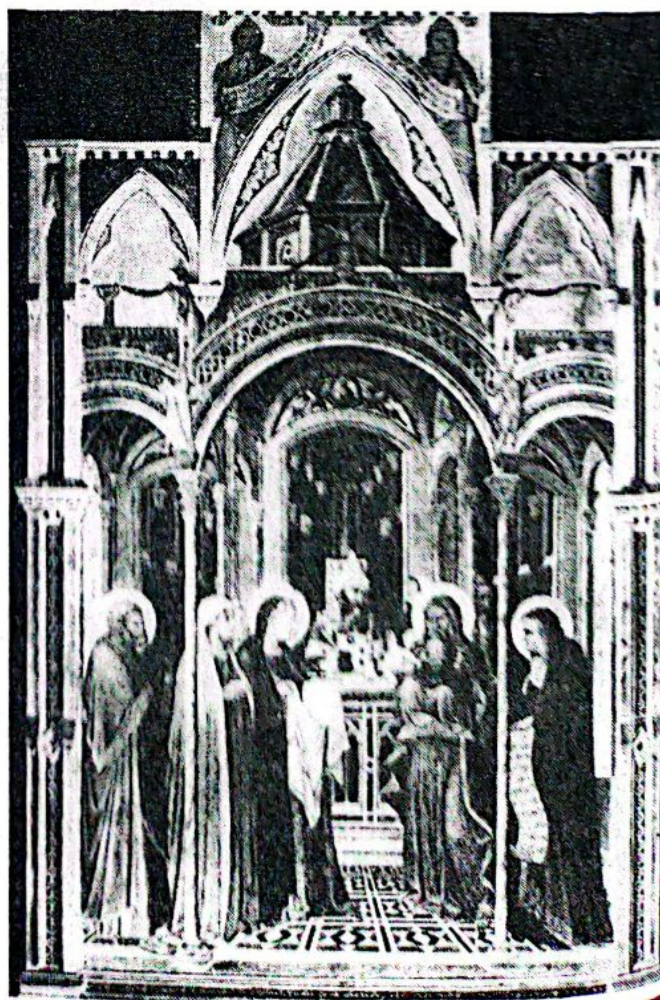
B.C.U. M. EMINESCU IAȘI

Scanned with CamScanner

129. Ambrogio Lorenzetti. *Peisaj.*



130. Ambrogio Lorenzetti. *Prezentarea lui Isus la templu.*



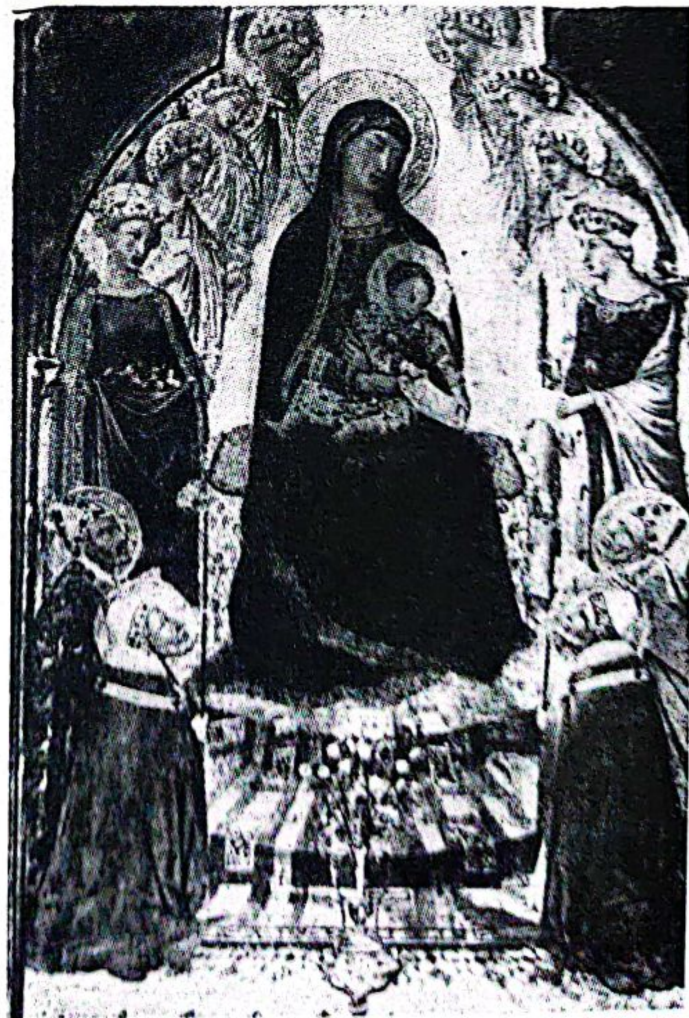
Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU“ IAŞI



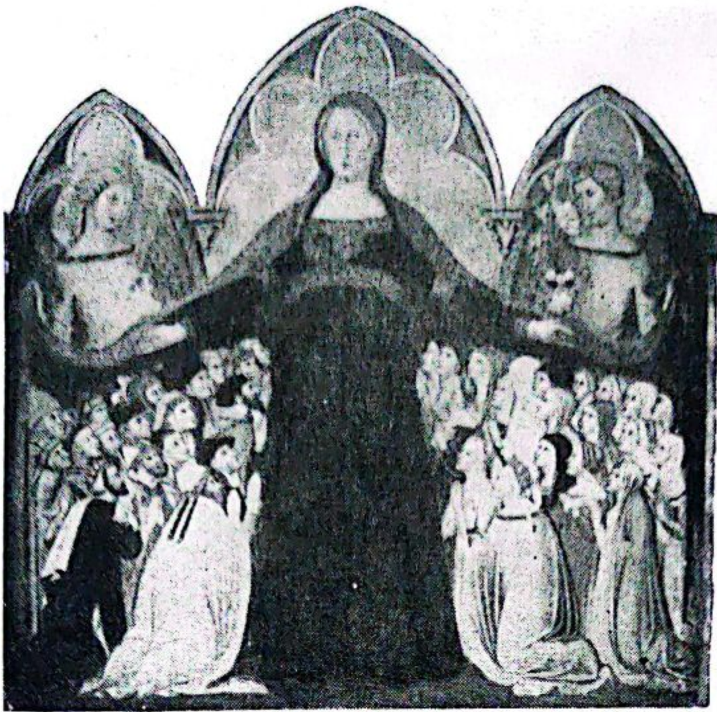
131. Ambrogio Lorenzeti. *Buna Vestire.*





132. Şcoala lui Ambrogio Lorenzetti. *Madona cu sfinţi şi îngeri.*

Scanned with CamScanner



133. Bartolo di Maestro Fredi. *Madonna della Misericordia.*



134. Paola di Giovanni Fei. *Naşterea Maicii Domnului.*

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

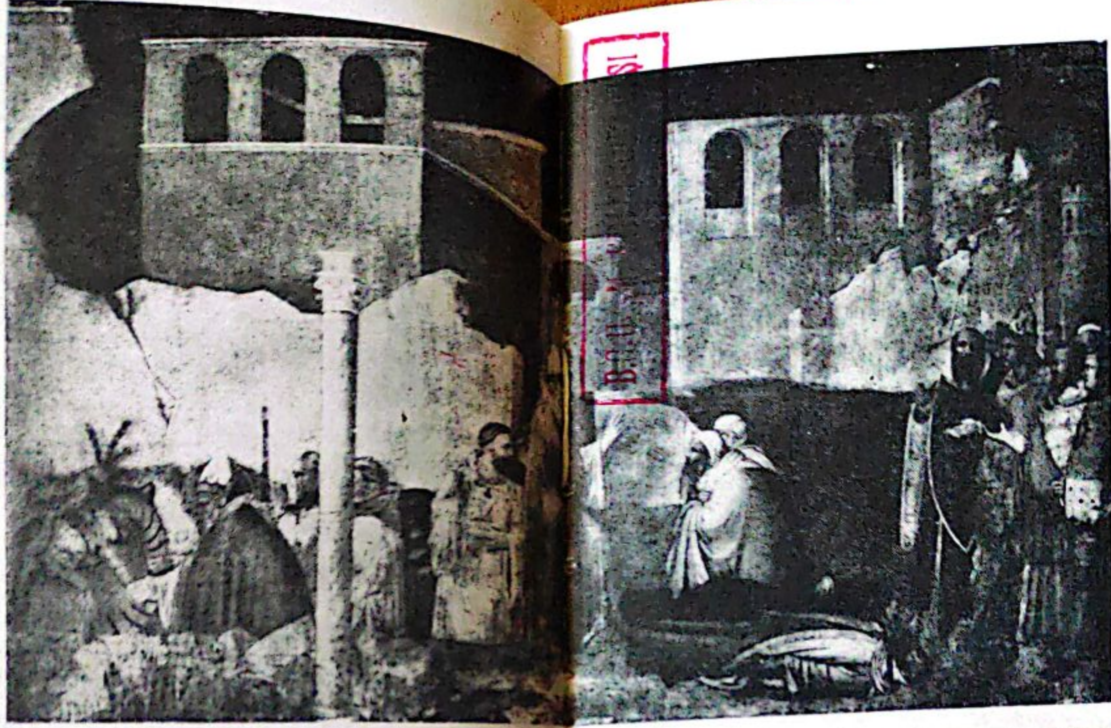


135. Taddeo di Bartolo. *San Donnino cu donatorii.*



136. Taddeo Gaddi. *Vestirea păstorilor.*

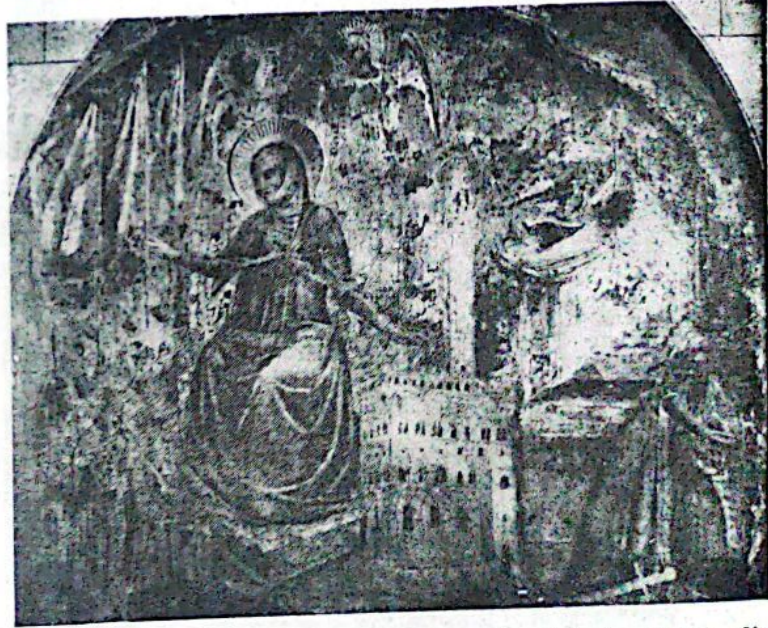
Scanned with CamScanner



137. Maso. *Îmblînzirea dragonului și învierea a doi magi.*

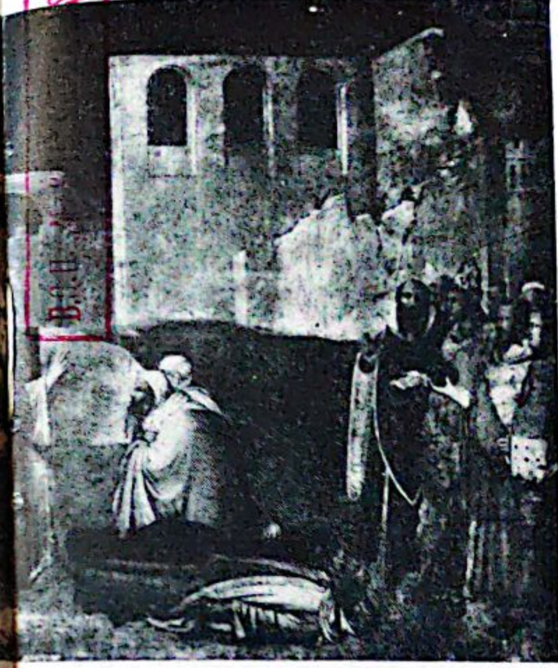


138. Maso. *Sf. Antonio di Padova.*



139. Jacopo di Cione (?). *Izgonirea ducelui de Atena din Florența.*

Scanned with CamScanner

137. Maso. *Îmblînzirea dragonului și învierea a doi magi.*



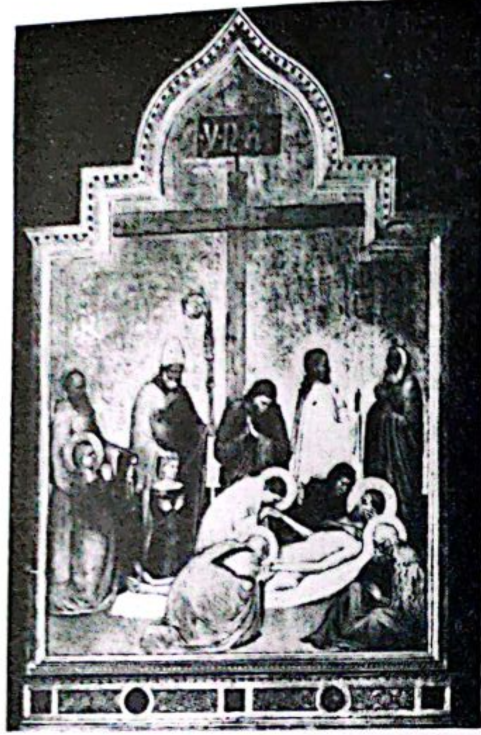
138. Maso. *Sf. Antonio di Padova.*



139. Jacopo di Cione (?). *Izgonirea ducelui de Atena din Florența.*

B.C.U. ... IAȘI

Scanned with CamScanner

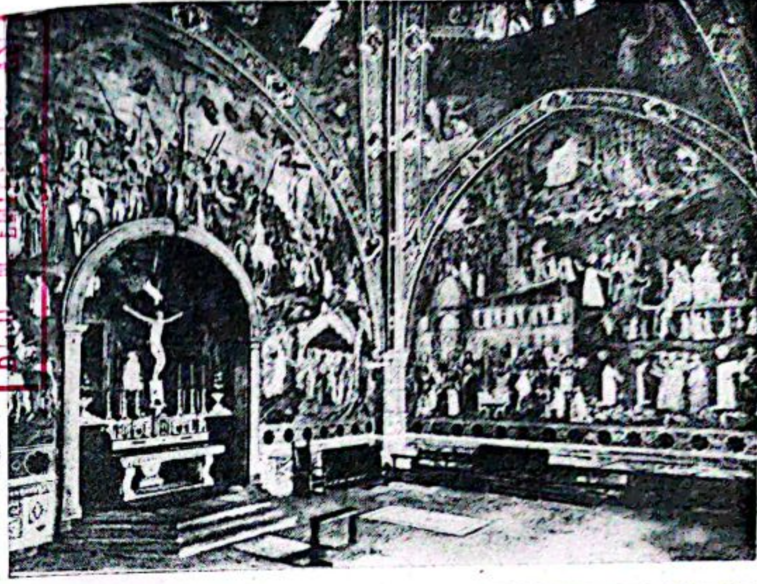


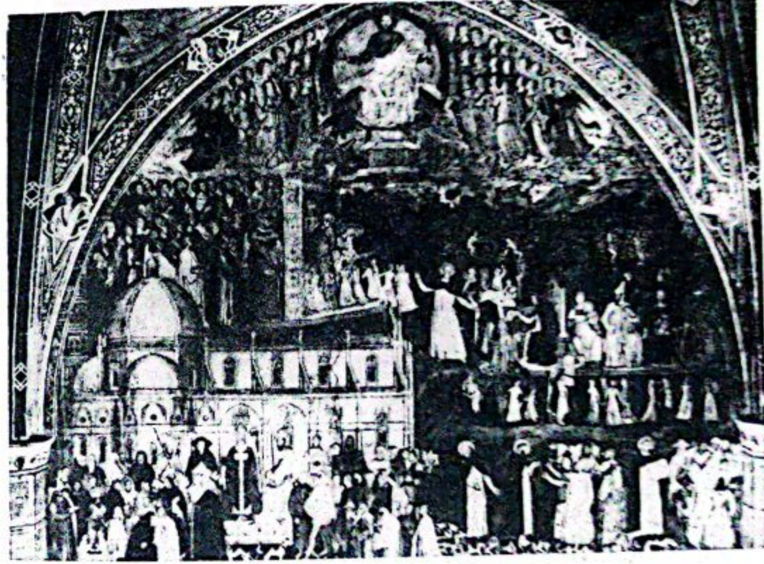
140. Giottino (?). *Jelirea lui Cristos.*



141. Bernardo Daddi. *Triptic.*

BCU M. EMINESCU IAȘI

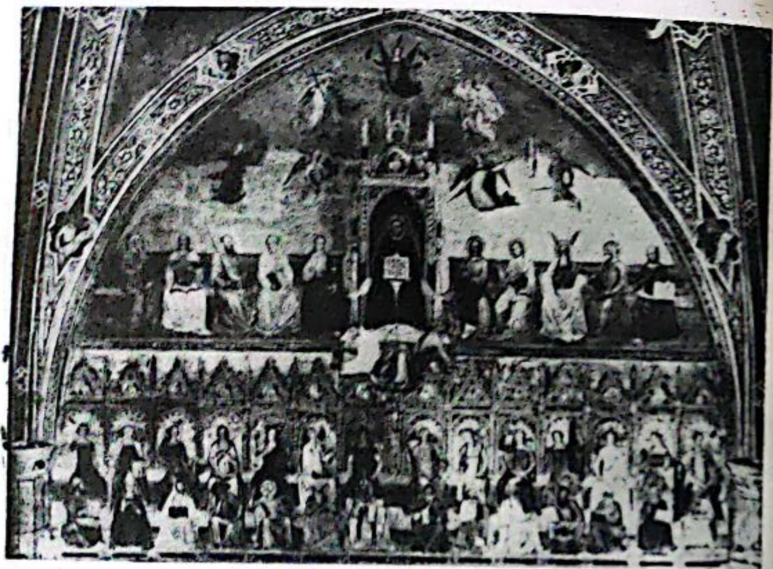




142. Andrea Buonaiuti, Frescele Capelei Spaniolilor.
143. Andrea Buonaiuti. ***Triumful pocăinței.***

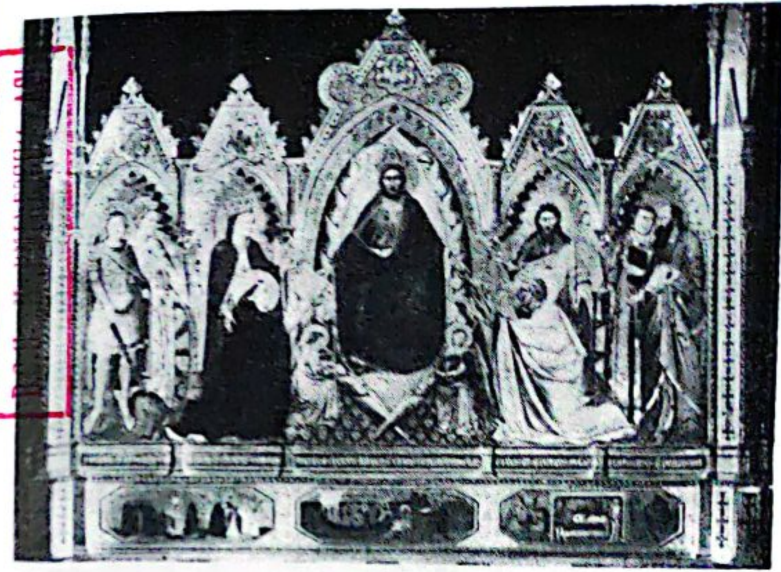
Scanned with CamScanner

144. Andrea Buonaiuti. *Apoteoza lui Toma d'Aquino.*





145. Andrea Buonaiuti. *Grup* din *Triumful pocăinței.*



146. Andrea Orcagna. *Altarul bisericii Santa Maria Novella.*

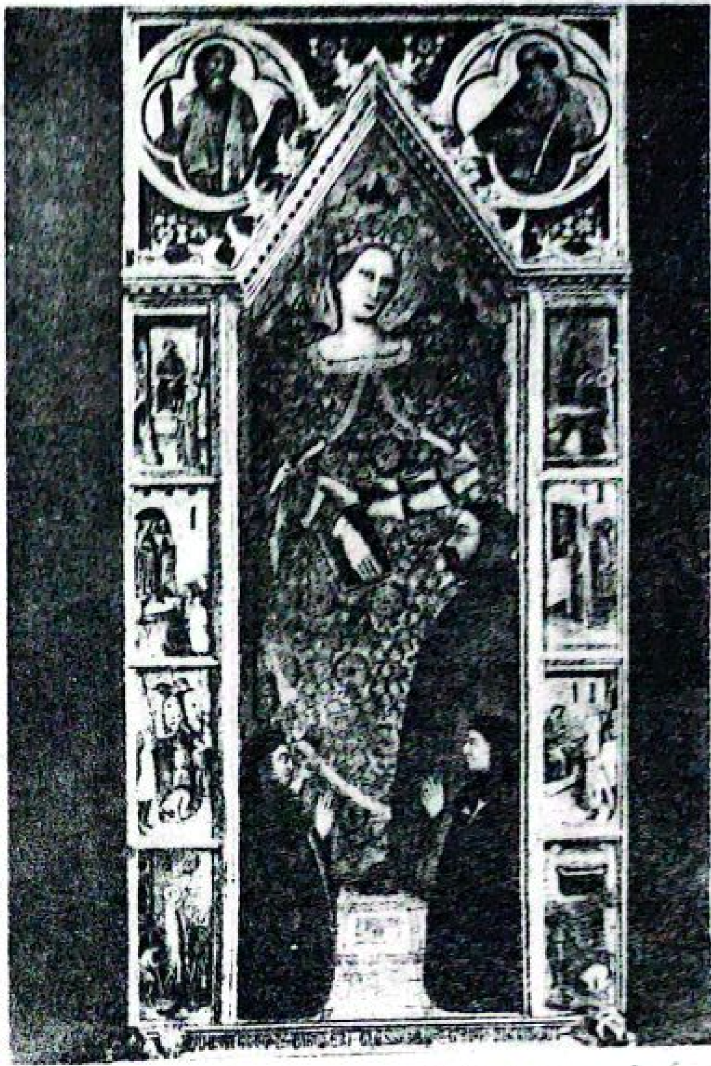
147. Andrea Orcagna. *Triumful Morții.*

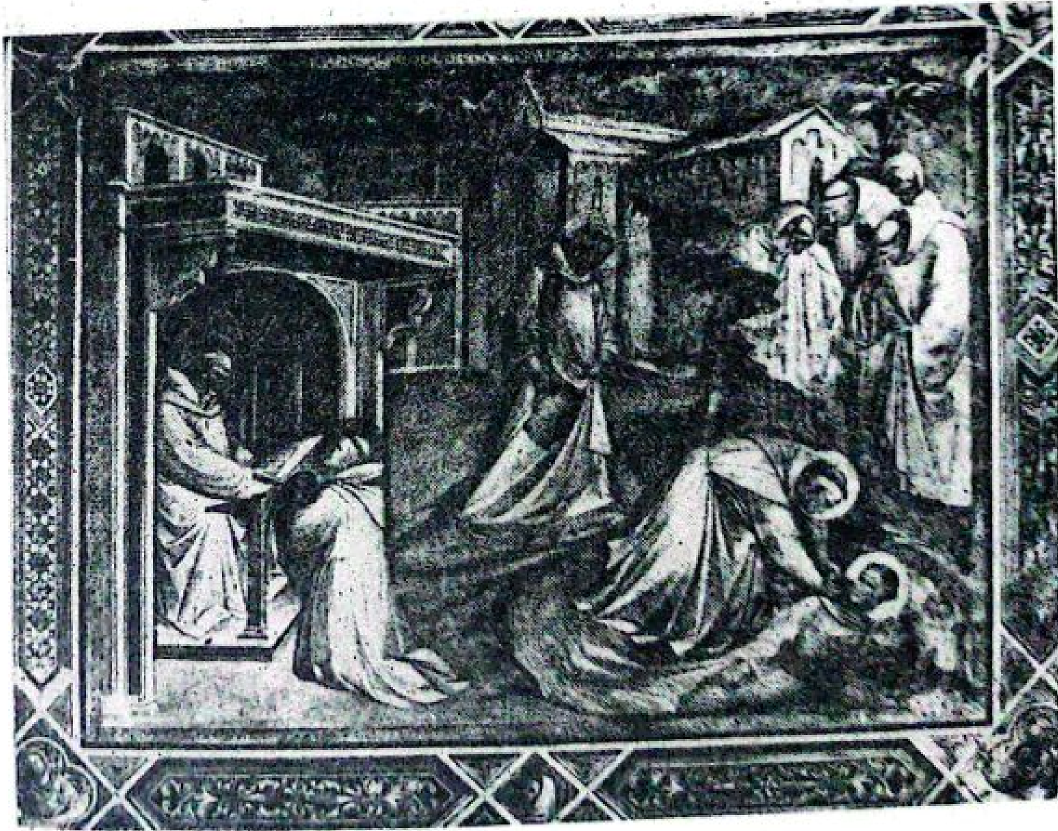


Scanned with CamScanner

149. Giovanni del Biondo. *Sf. Ecaterina din Alexandria cu donatori.*

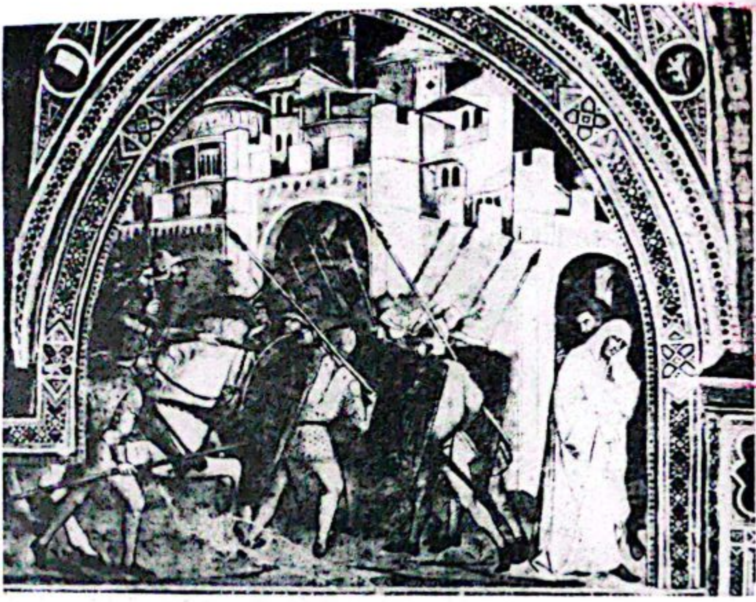
B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI





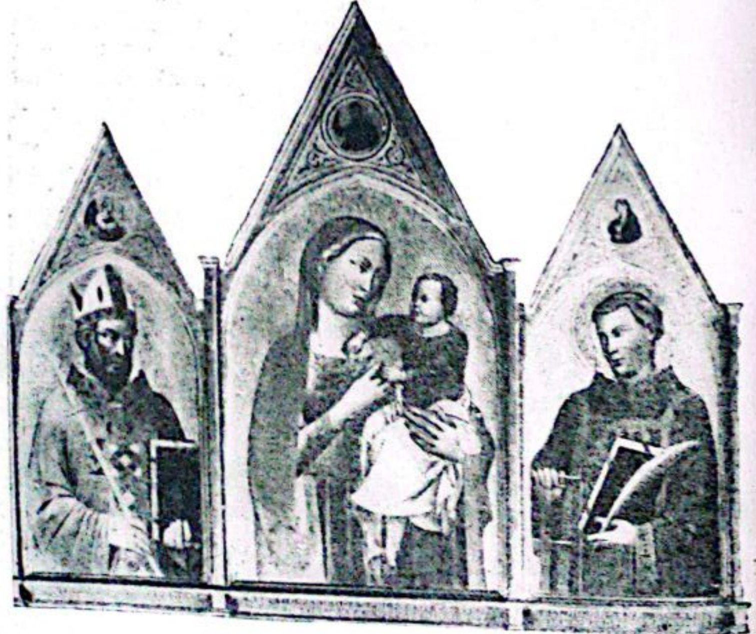
150. Spinello Aretino. *Scenă din viața sf. Benedict.*

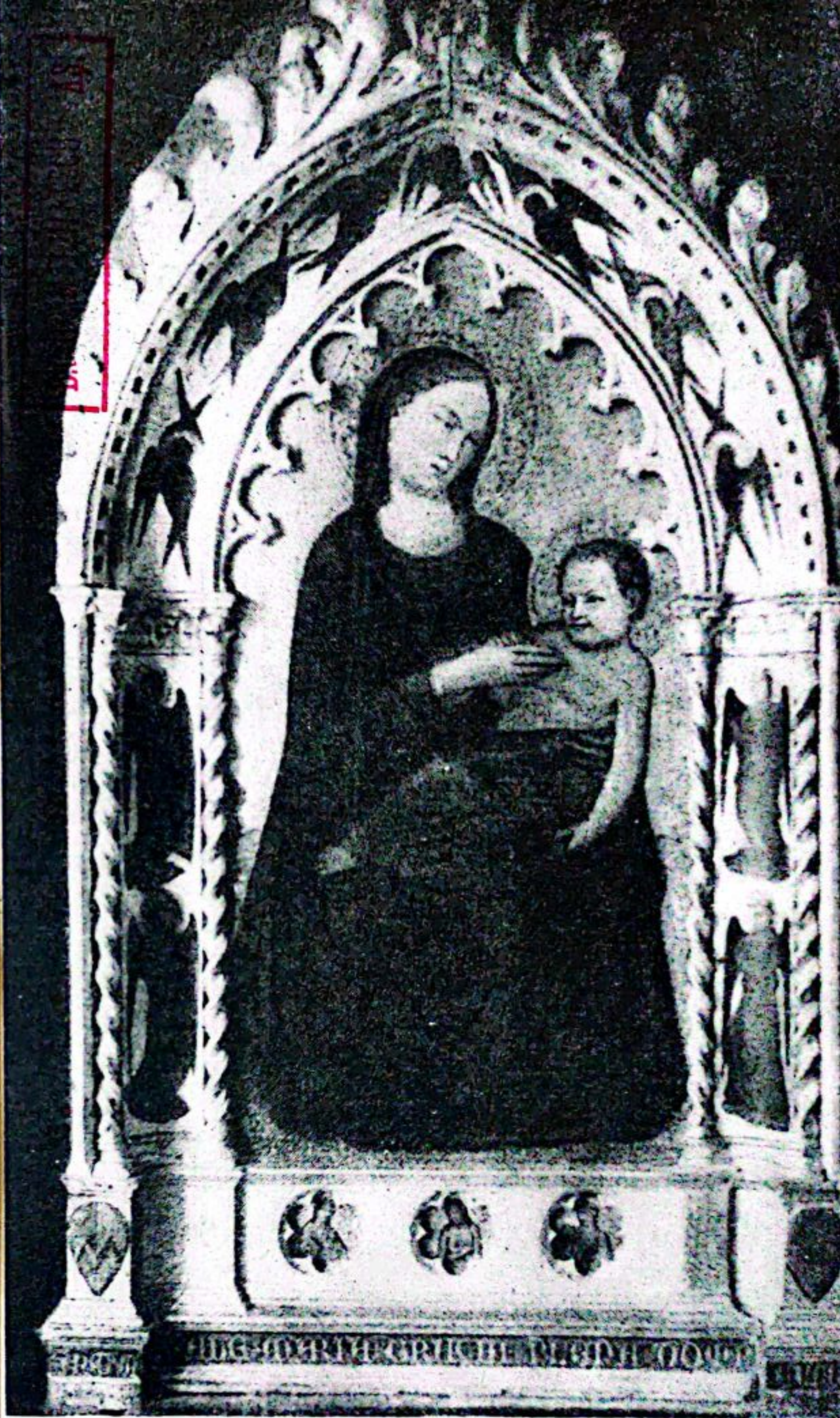
Scanned with CamScanner



151. Spinello Aretino. *Intrarea lui Frederic Barbarosa în Roma.*

152. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Madona cu sf. Laurenţiu şi Martin.*





153. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Madonna.*

Scanned with CamScanner



154. Lorenzo di Niccolò Gerini, *Madonna* (detaliu).



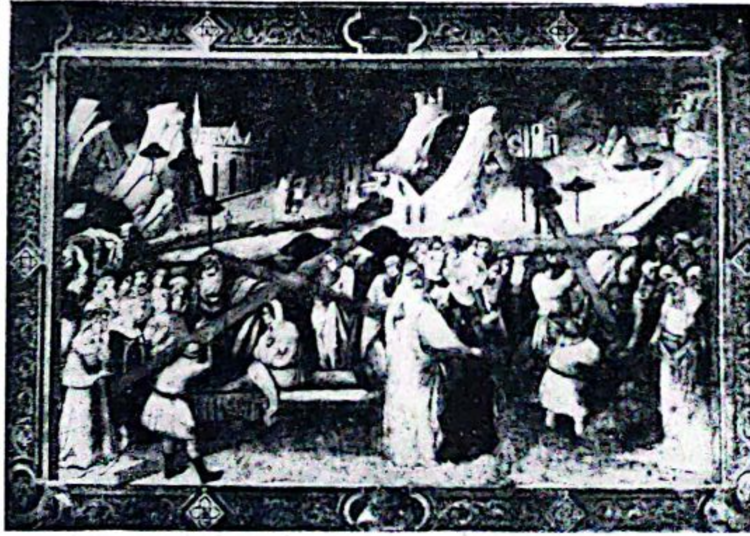
155. Lorenzo di Niccolò Gerini, *Pruncul Isus* (detaliu din *Madonna*).



156. Starnina. *Ispitirea sf. Anton și ruga sa.*

157. Starnina. *Tebaida.*





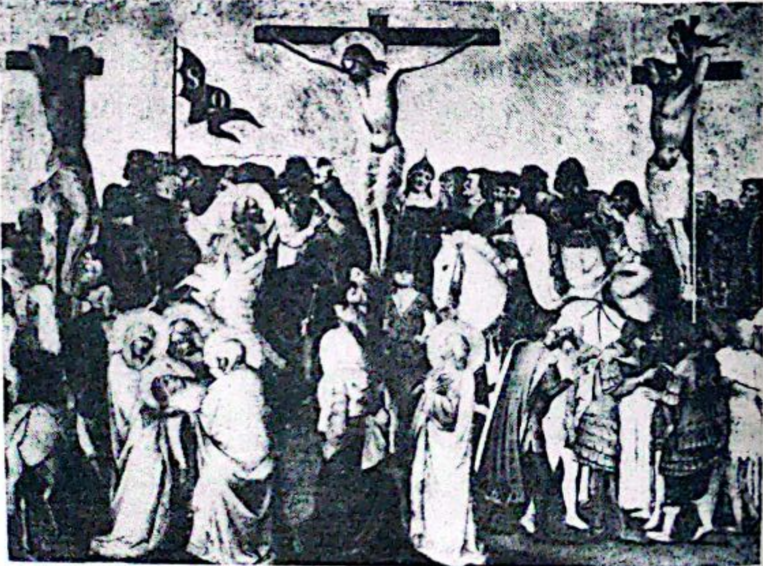
158. Agnolo Gaddi. *Aflarea crucii.*

Scanned with CamScanner

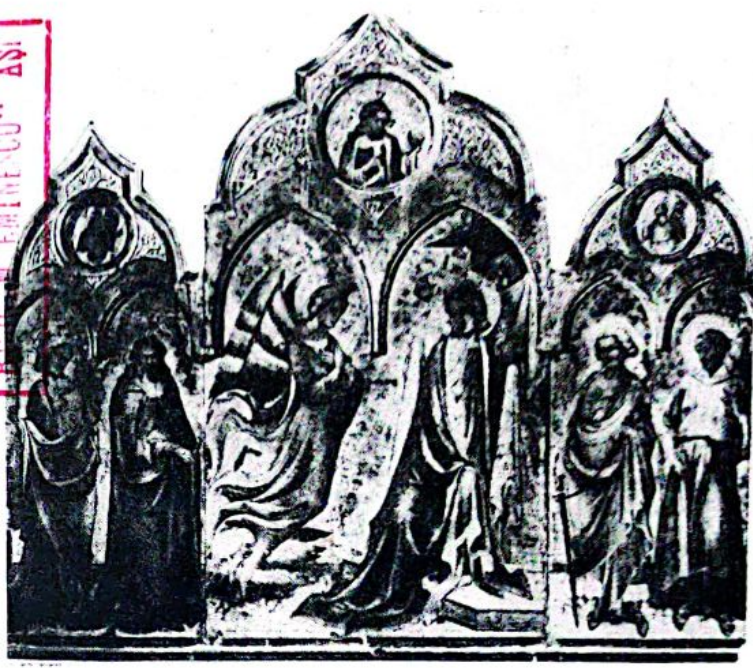


159. Agnolo Gaddi. *Sf. Elena cu însoțitoarele ei.* Fragment din „Legenda adevăratei cruci".

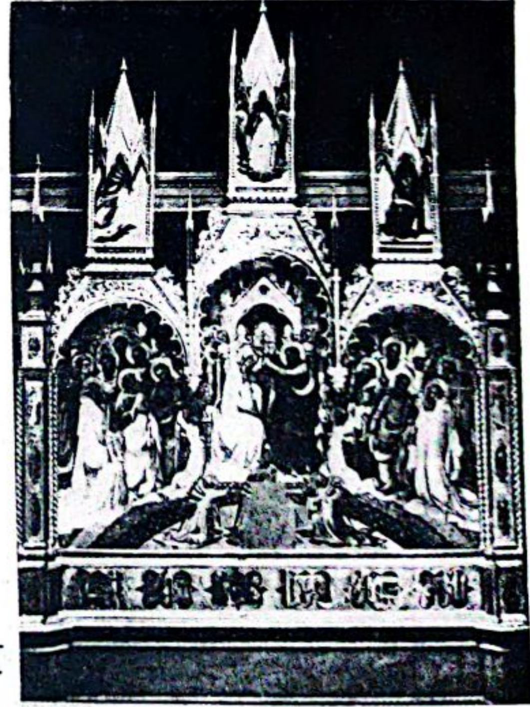
160. Agnolo Gaddi. *Răstignirea.*



B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI



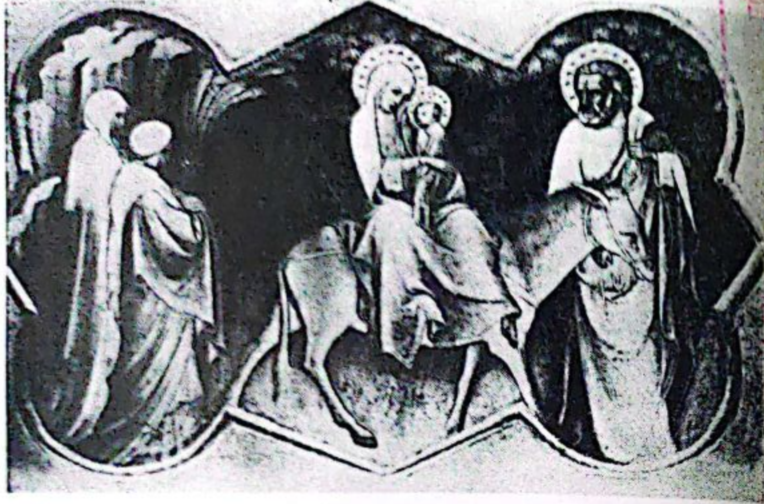
161. Lorenzo Monaco. *Buna Vestire și patru figuri de sfinți.*

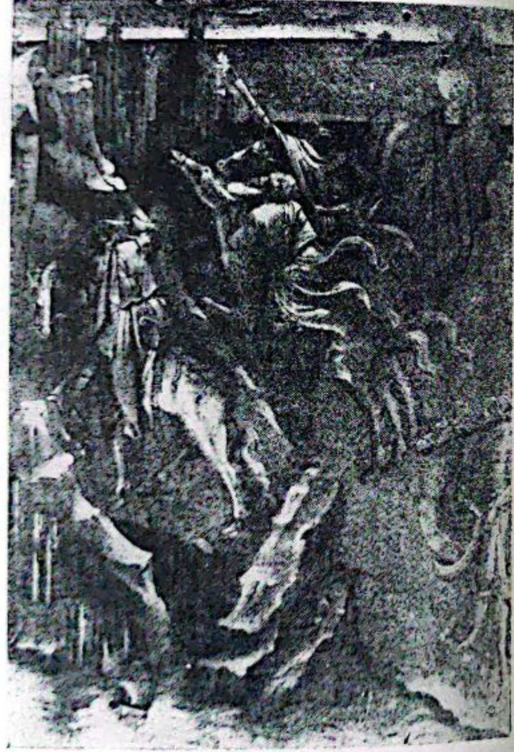


162. Lorenzo Monaco. *Incoronarea Mariei.*

Scanned with CamScanner

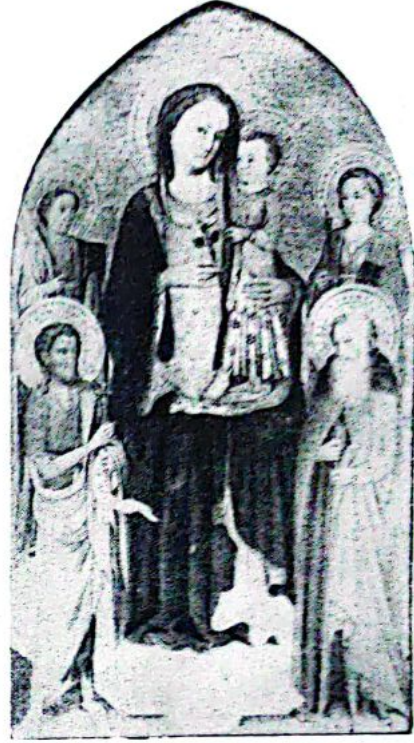
163. Lorenzo Monaco. *Fuga în Egipt.*





164. Lorenzo Monaco. *Călătoria celor trei crai.*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI



165. Rossello di Jacopo Franchi. *Madona cu îngeri și sfinți.*



166. Giovanni dal Ponte. *Dante și Petrarca.*

Scanned with CamScanner

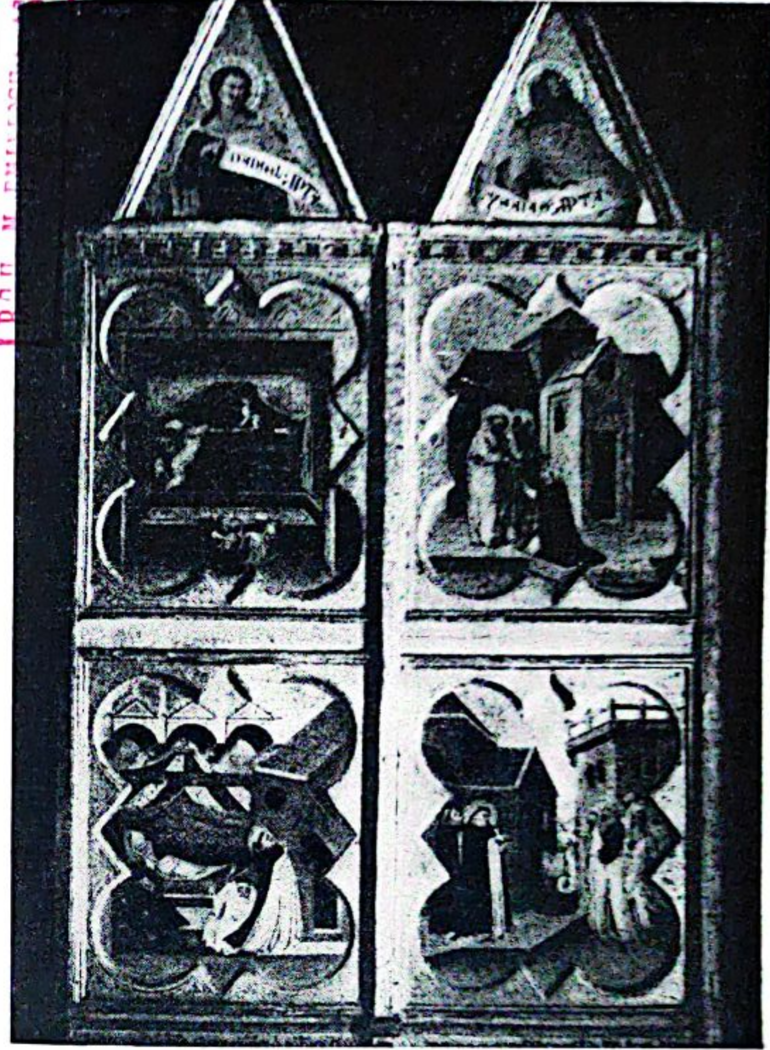


167. Parri Spinelli. *Madonna della Misericordia.*

[library stamp]

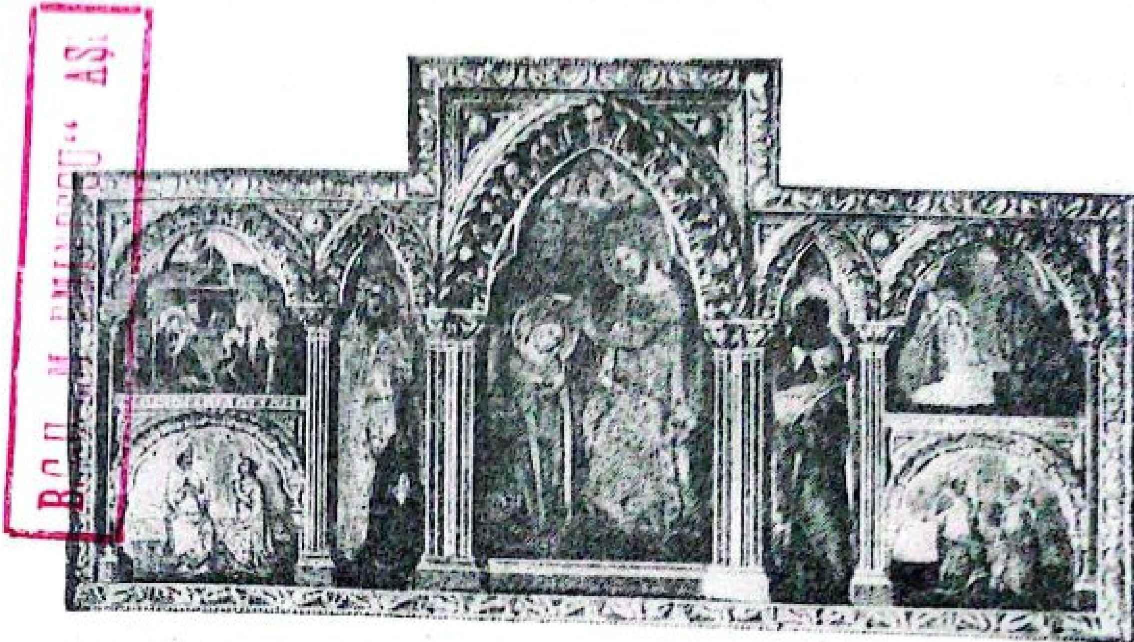


168. Francesco Traini. *Triumful lui Toma d'Aquino.*



169. Școala pisană. *Scene din viața sf. Dominic.*

Scanned with CamScanner



171. Vitale da Bologna. Poliptic. 1353.



172. Şcoala din Rimini. *Madonna*.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner



173. Simone dei Crocifissi. *Madona cu îngeri și adoratori.*

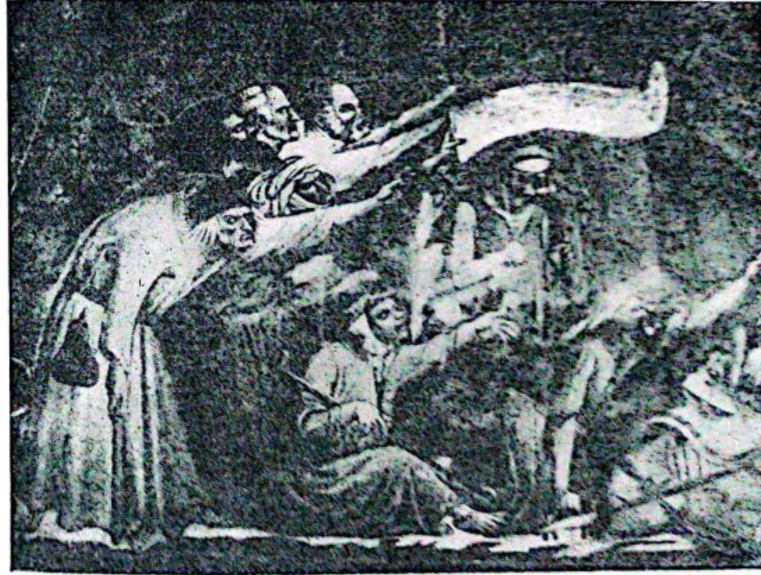


174. Școala bologneză. *Triumful Morții.*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI



175. Școala bologneză. *Figura Morții.* Detaliu din *Triumful Morții.*



176. Școala bologneză. *Cerșetori și schilozi.* Fragment din *Triumful Morții.*

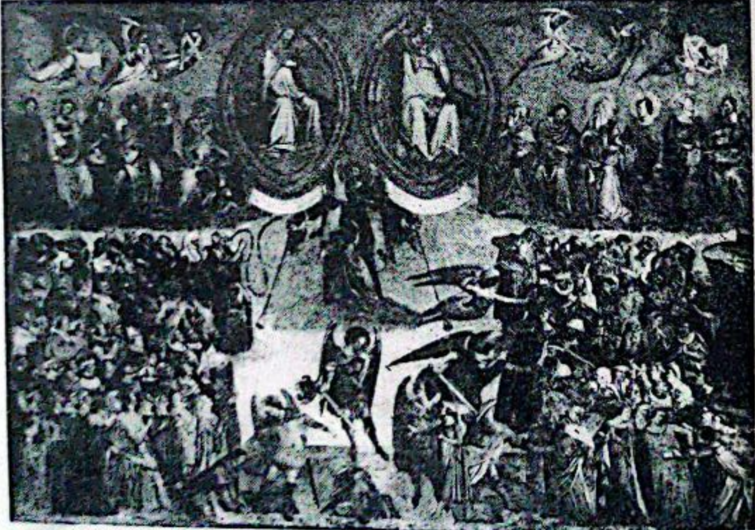
Scanned with CamScanner



177. Şcoala bologneză. *Cavaleri și doamne distrîndu-se.* Fragment din *Triumful Morții.*

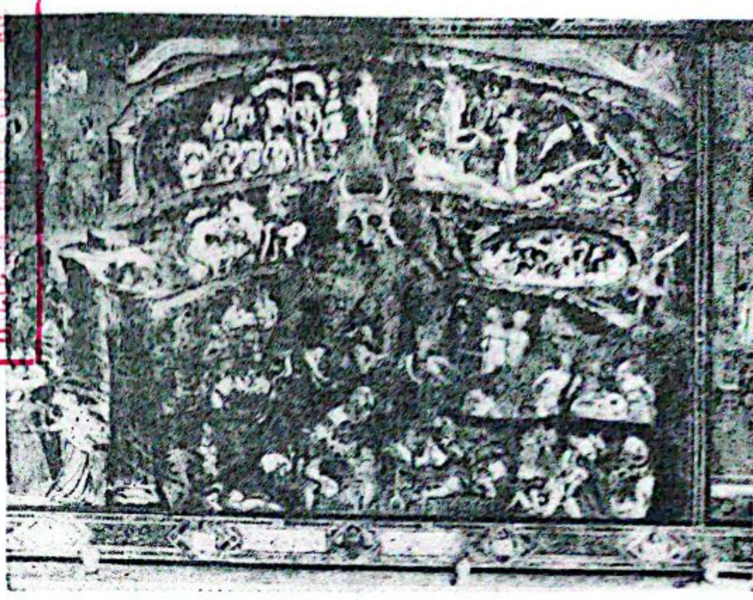


178. Şcoala bologneză. *Călăreți.* Fragment din *Triumful Morții.*



179. Şcoala bologneză. *Judecata de apoi.* Frescă din Camposanto.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI



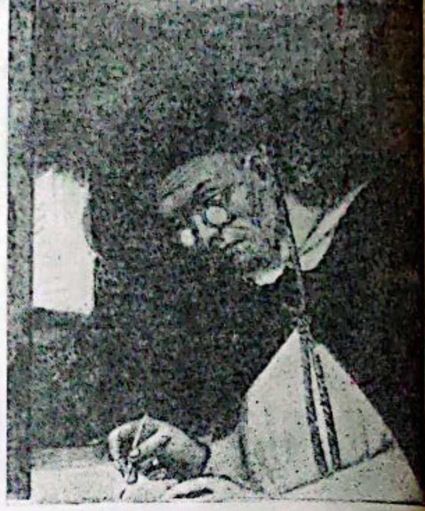
180. Şcoala bologneză. *Iadul.* Frescă din Camposanto.

181. Şcoala bologneză. *Anahoreții.* Frescă din Camposanto.



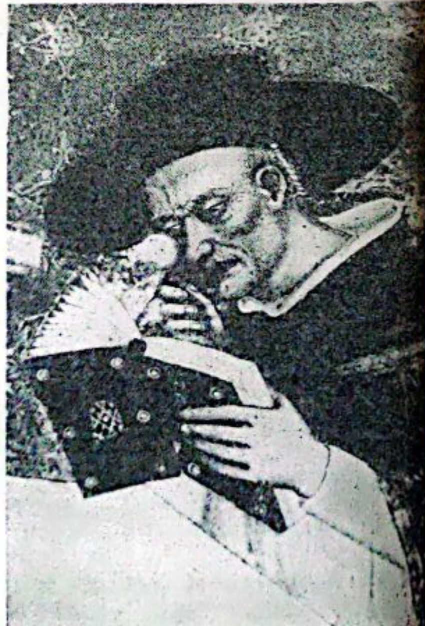
182. Tommaso da Modena.
Părintele Ioan de Saxonia.





183. Tommaso da Modena.
Cardinalul Hugo din Provența.

184. Tommaso da Modena.
Cardinalul Nicolai din Rouen.



B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI



185. Tommaso da Modena.
Papa Benedict XI.



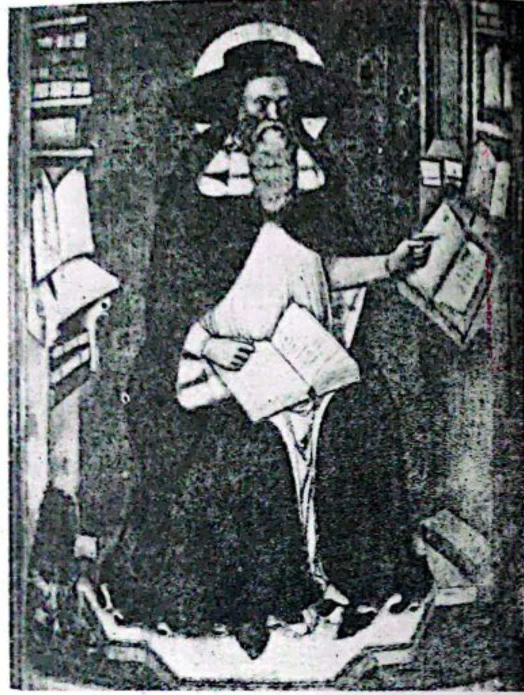
186. Tommaso da Modena.
Părintele Giovanni da Schio.



187. Tommaso da Modena.
Albert cel Mare.

Scanned with CamScanner

188. Tommaso da Modena. *Sf. Ieronim.*





189. Altichiero. *Visul lui Ramiro. Consiliul lui Ramiro.*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞ.

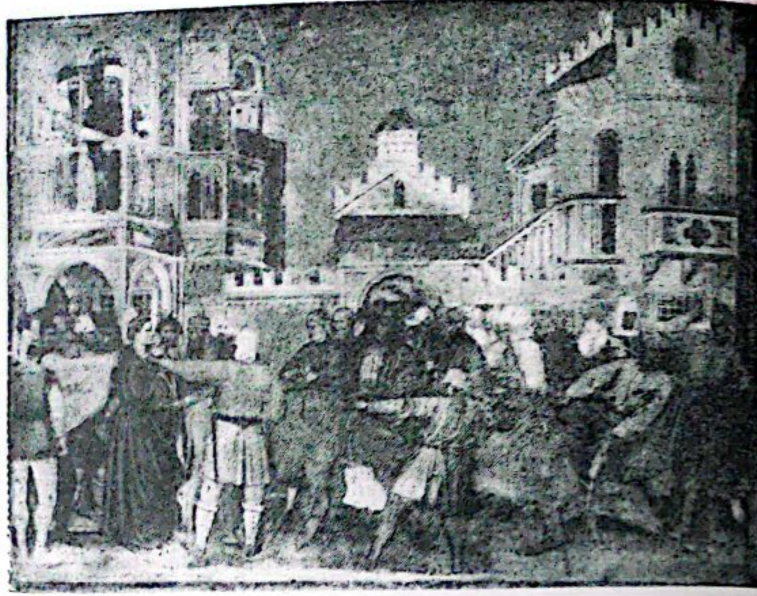
190. Altichiero. *Lupta de sub zidurile cetăţii Clavijo.*





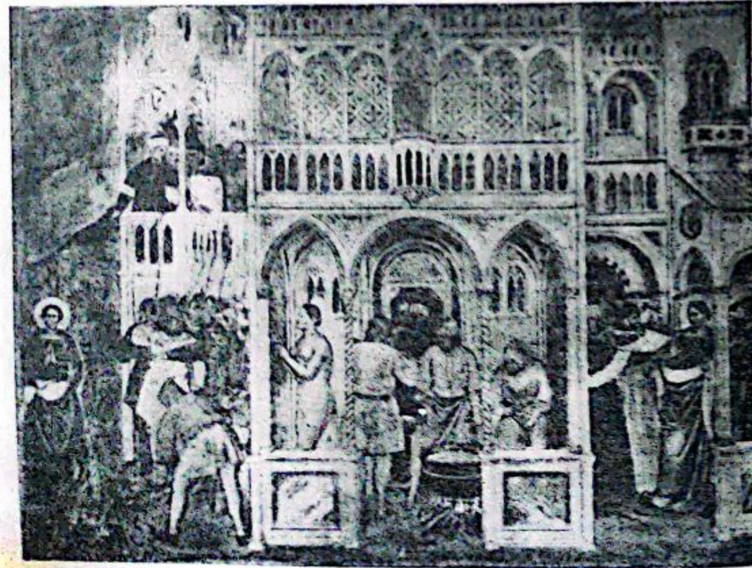
191. Altichiero. *Ostaşii împărţind hainele lui Cristos.*

Scanned with CamScanner



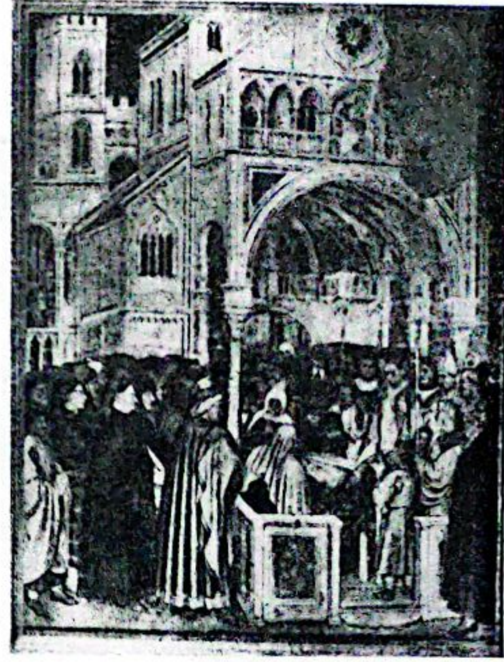
192. Avanzo. *Miracolul sf. Lucia cu taurii.*

193. Avanzo. *Trei scene din martiriul Sf. Lucia.*



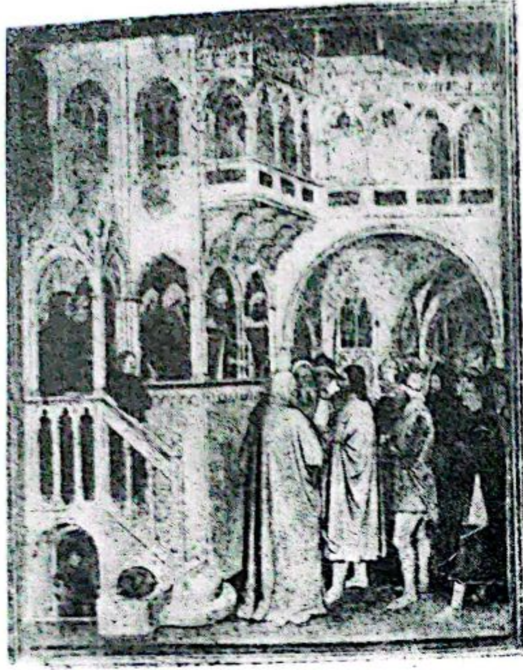
B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

194. Avanzo. *Înmormîntarea sf. Lucia.*

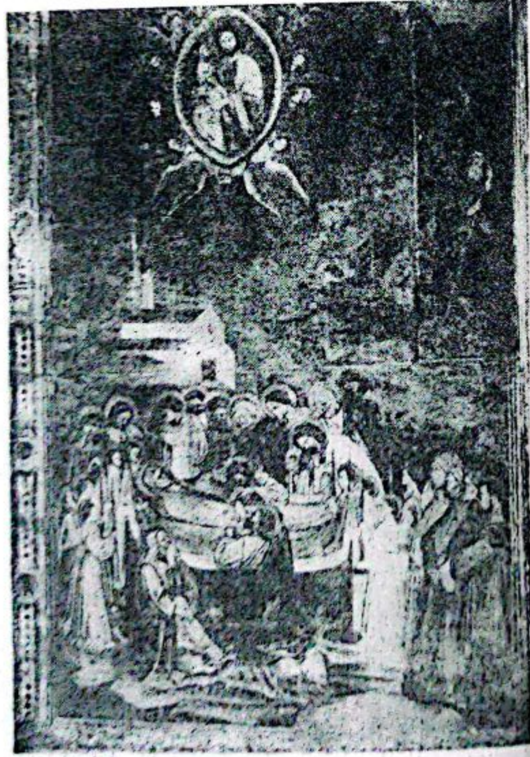




195. Avanzo. *Cap de bărbat.* Detaliu din *Înmormîntarea sf. Lucia.*



196. Avanzo. *Sf. Gheorghe bea otrava.*



197. Jacopo da Verona. *Adormirea Maicii Domnului.*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞ.

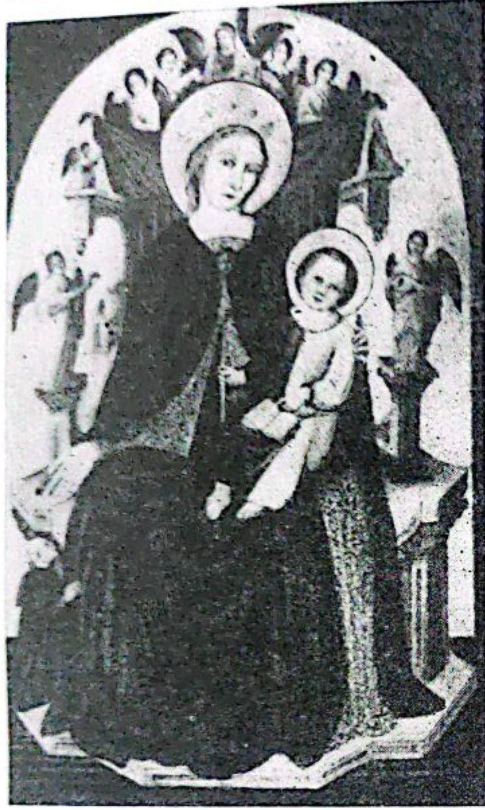


198. Maestro Paolo Veneziano. *Madona cu îngeri, sfinţi şi soţii Dandolo Luneta*



199. Lorenzo Veneziano. *Buna Vestire.*

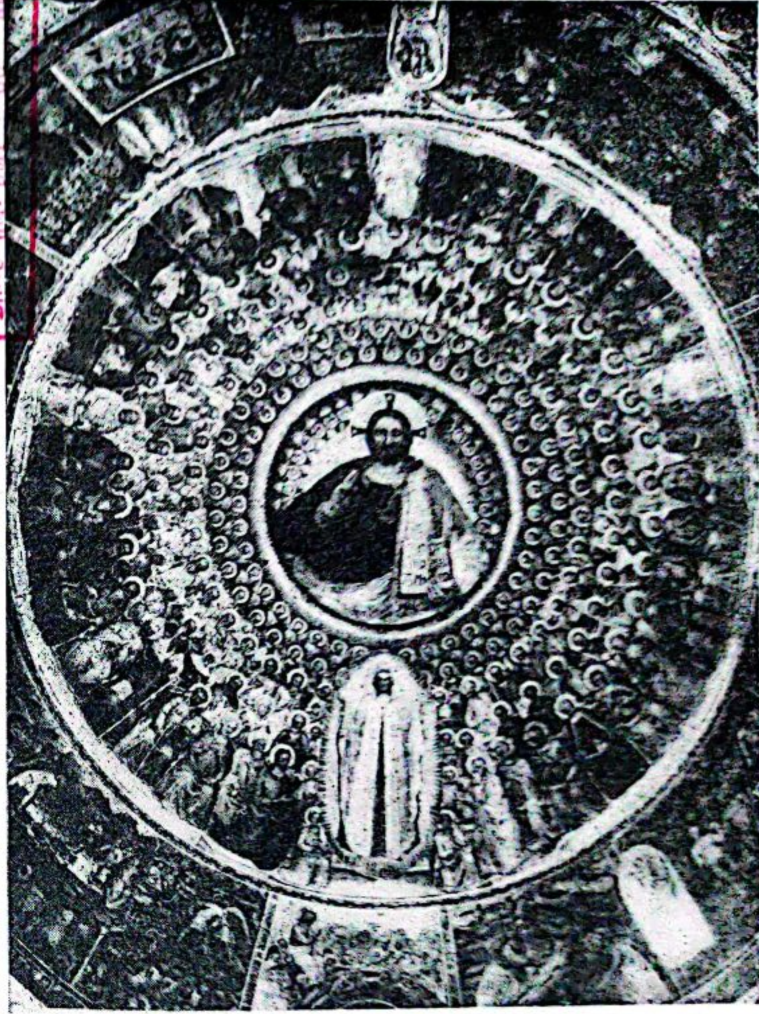
200. Niccolò da Pietro. *Madonna.*





201. Guariento. *Madonna.*

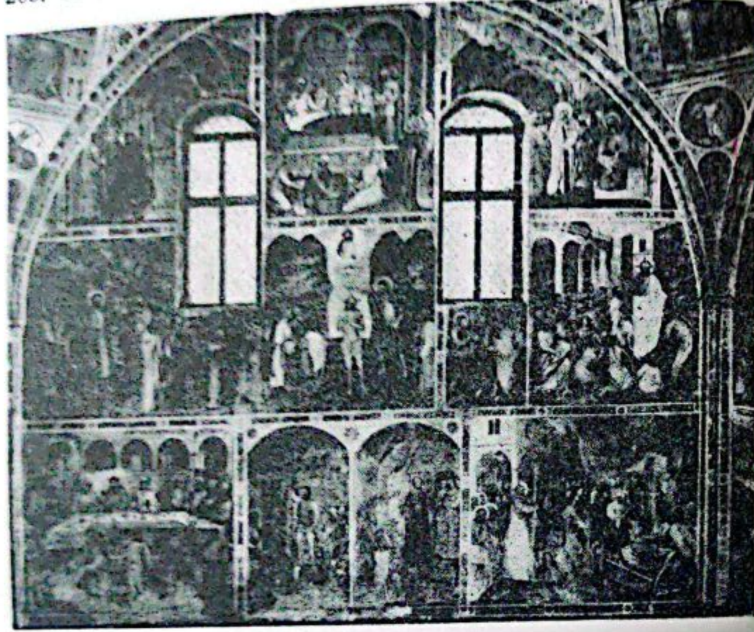
B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI



202. Giusto di Menabuoi. *Cristos, Maica domnului, sfinți și îngeri.*

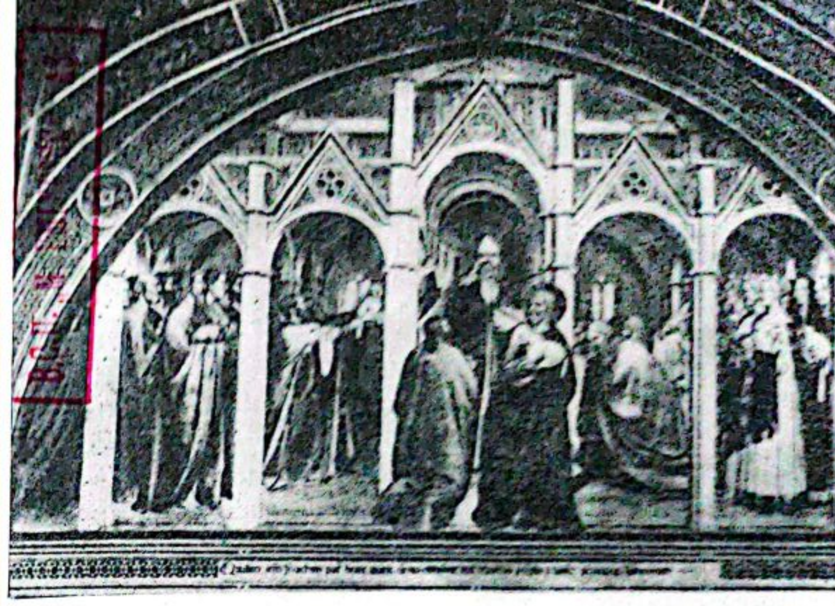
Scanned with CamScanner

203. Giusto di Menabuoi. *Scene din viața lui Cristos.*



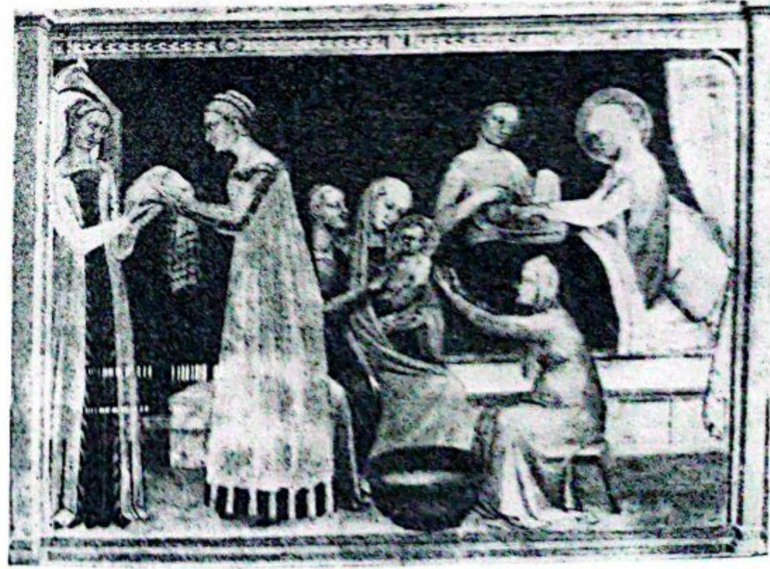


204. Giusto di Menabuoi. *Cristos în fața pretorului,* detaliu.



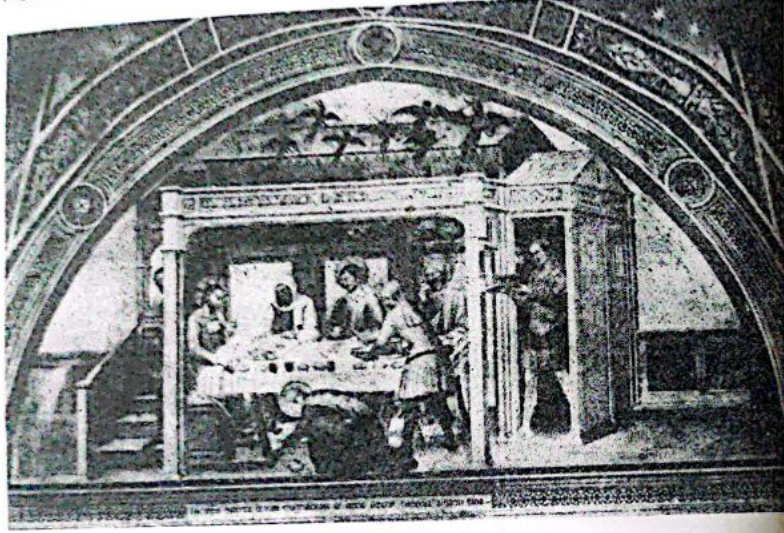
205. Giovanni da Milano. *Alungarea lui Ioachim din templu.*

206. Giovanni da Milano. *Nașterea Maicii Domnului.*



Scanned with CamScanner

207. Giovanni da Milano. *Banchet din casa lui Simon Fariseul.*

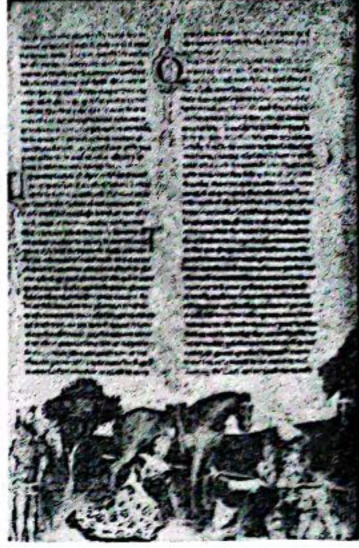




208. Giovanni da Milano. *Madona cu donatori.*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI





209—212. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustraţii la romanul cavaleresc „Guiron le Courtois".







213. Giovannino de Grassi. *Studii de animale.*





214. 215. Giovannino de Grassi. *Studii de animale.*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞ.

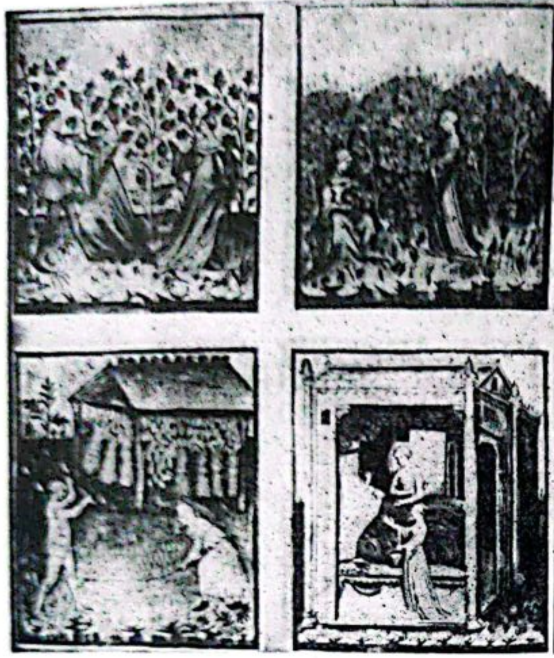
216. Giovannino de Grassi. *Studii de femei.*

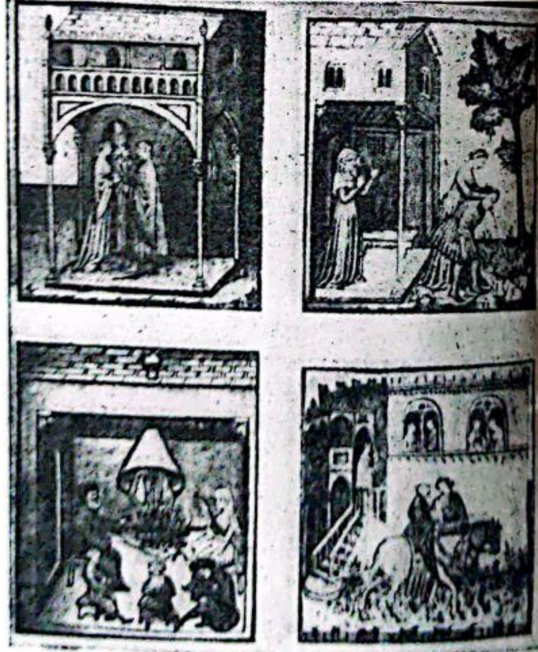




217. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. *Spanacul* Ilustrație din Tratatul de igienă de la Viena.

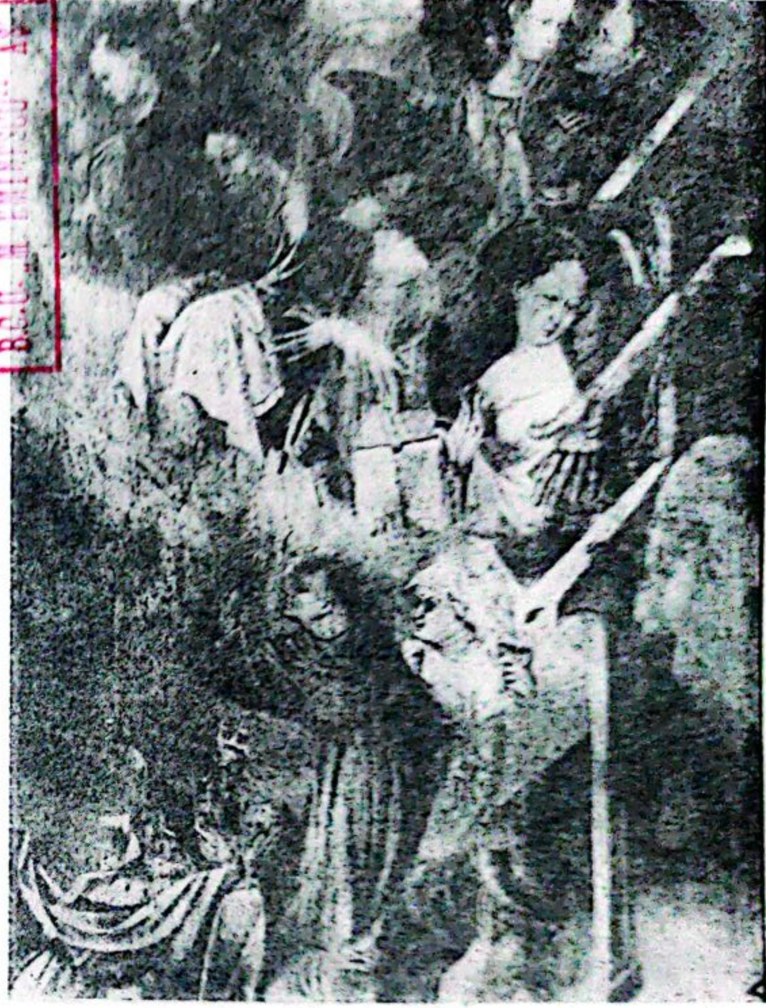
218. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație din Tratatul de igienă de la Viena.





219. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație la Tratatul de igienă de la Viena.

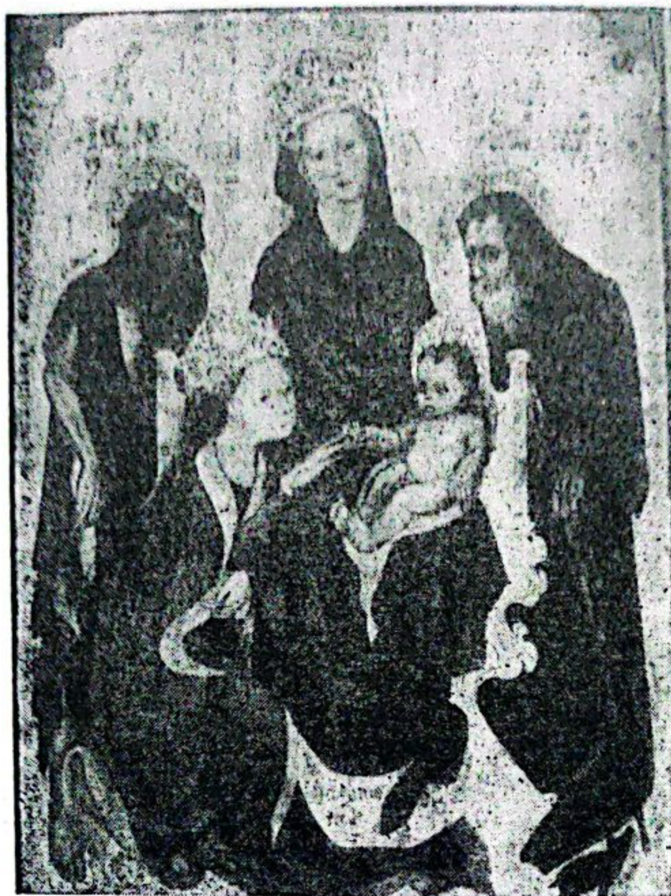
B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘ



220. Franco și Filippolo de Veris. *Judecata de apoi.*

Scanned with CamScanner

221. Michelino da Besozzo. *Logodna sf. Ecaterina.*





222. Școala lui Filippolo de Veris. *Madona cu adorator și cu sf. Anton.*

Scanned with CamScanner

sionate, iar liniile formează bucle și meandre ornamentale. Trăsături asemănătoare se fac simțite și în cele patru desene înfățișîndu-i pe apostoli, aflate la Luvru, și în schița dublă de la Albertina (studiul unui cap de cerb, figuri de sfinți și schița pentru *Inchinarea magilor*). Aceste desene, atribuite în mod convingător de Toesca[411] lui Michelino da Besozzo, nu lasă nici o îndoială că Besozzo a fost cel mai consecvent adept al esteticii franceze și că tocmai el a fost principalul propagator al influențelor franceze în Lombardia. Mișcarea condusă de el a prins rădăcini adînci în Lombardia care a devenit promotoarea manierismului gotic tîrziu. Cea mai bună dovadă o constituie fresca votivă din biserica San Francesco din Lodi, pictată pe la 1420 (il. 222)[412]. Tronul pe care stă Maria anticipează cele mai extravagante forme ale goticului flamboyant, mantia Mariei formează înflorituri liniare atît de ingenioase încît, pe lîngă ele, felul de a picta chiar și al unui pictor atît de gotic ca Lorenzo Monaco pare sobru și reținut. Numai după ce cunoaștem asemenea lucrări putem să înțelegem cum de a reușit arta lombardă să reziste timp atît de îndelungat și cu atîta înverșunare la presiunea exercitată de formele renascentiste. Limbajul simplu și frust al lui Masaccio și Donatello trebuie să li se fi părut lombarzilor grosolan. Maeștrii lor preferați au rămas Gentile da Fabriano și Pisanello a căror manieră artistică, în măsura în care n-a rupt-o brusc cu tradițiile gotice, le era mai apropiată și mai accesibilă decît arta marilor maeștri toscani.

Dacă la Florența principalul curent a devenit, în secolul al XV-lea, realismul de tip renascentist, în schimb, în Italia de Nord, goticul a rămas stilul dominant de-a lungul primei jumătăți a quattrocento-ului. Chiar dacă au pătruns și aici unele elemente morfologice renascentiste, ele au căpătat repede o interpretare gotică. În aceasta rezidă printre altele deosebirea radicală dintre dezvoltarea artistică a Toscanei și cea a Italiei de Nord. Realismul de tip renascentist trece prin

 „purgatoriul" științelor, el urmărește un țel prin-

cipial nou sub aspect artistic, depăşeşte spiritualismul gotic, eroizează realitatea, primeşte puternice impulsuri creatoare din partea Antichităţii. În loc să analizeze neobosit universul „infinitului mic", precum adepţii artei goticizante, întemeietorii Renaşterii au mers din capul locului pe drumul creării unor imagini sintetice calme, maiestuoase şi monumentale. Arta lor s-a putut forma numai în condiţiile Florenţei democrate, al cărei mod de viaţă se deosebea de modul de viaţă al castelului feudal în aceeaşi măsură în care se deosebea o frescă de Masaccio de miniaturile lui Michelino da Besozzo. Iată de ce arta lor este atît de antagonică, între ei existînd totdeauna o prăpastie. Iar dacă unele personalităţi puternice ca Lorenzo Ghiberti sau Jacopo della Quercia au reuşit uneori să arunce o punte peste această prăpastie, ea n-a devenit, nicidecum, mai puţin adîncă. În epoca quattrocento-ului, întregul lanţ al conflictelor creatoare culminează în lupta ce se duce între cele două tipuri diametral opuse de gîndire artistică: cel al Florenţei din timpul lui Brunelleschi şi cel al Lombardiei din timpul lui Michelino da Besozzo. Oricît de mult am preţui noi realismul empiric din nordul Italiei, viitorul va aparţine nu lui, ci Florenţei lui Brunelleschi, a lui Donatello şi a lui Masaccio.

Scanned with CamScanner

254. Despre pictura italiană, din secolul al XIV-lea vezi: Vîșeslavțev, *Giotto i giottisti,* S. Peterburg — Moskva, 1881; Brach, *Giottos Schule in der Romagna, Strassburg,* 1902; Rothes, *Die Blütezeit der sienesischen Malerei,* Strassburg, 1904; Suida, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts, Strassburg, 1905;* Jacobsen, *Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena,* Strassburg, 1907; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, V: La pittura del Trecento,* Milano, 1907; L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana,* Venezia, 1906; Rothes, *Anfänge und Entwicklungsgänge der altumbrischen Malerschulen, Strassburg,* 1908; Crowe and Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy,* ed. by Douglas, 1—VI, London, 1903—1914; Testi, *La storia della pittura veneziana, I: Le origini,* Bergamo, 1909; Burckhardt, *Der Cicerone, II—3: Malerei,* Leipzig, 1910; p. 643—677; Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels,* Leipzig, 1910; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia,* Milano, 1912; Jacobsen, *Umbrische Malerei des XIV., XV., und XVI. Jahrhunderts,* Strassburg, 1914; Khvoshinsky e Salmi, *I pittori toscani, II: I fiorentini del Trecento,* Roma, 1914; Sirén, *Giotto and some of his Followers, I—II,* Cambridge, 1917; Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting,* New York, 1918; Mather, *A History of Italian Painting,* New York, 1923, p. 1—106; Gnoli, *Pittori e miniatori nell 'Umbria,* Spoleto, 1923, Vitzthum und Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien,* Wildpark — Potsdam, 1924, p. 265—332; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, II—IX,* The Hague, 1924—1927; Antal, *Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz,* „Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1924/25 (II), p. 207 și urm.; Gielly, *Les primitifs siennois,* Paris,

1926; Sandberg- Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona, 1926; Offner, *Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century*, New York, 1927; Cecchi, *Trecentisti senesi*, Roma, 1928; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV Jahrhunderts*, Leipzig, 1929 (există și o ediție în l. italiană); Berenson, *Studies in Medieval Painting*, New Haven, 1930; Offner, *Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, New York, 1930 și urm. (ediția a fost concepută în 30 de volume); Sinibaldi, *La pittura italiana del Trecento*, Firenze, 1930; Weigelt, *Die Sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Firenze — München, 1930; Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London, 1932; Edgell, *A Hystory of Sienese Painting*, New York, 1932; Mason Perkins, *Pitture senese, Siena*, 1933; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936; Salmi, *La Badia di Pomposa*, Roma, 1936; Isermeyer, *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den florentiner Malern des XIV. Jahrhunderts*, Würzburg, 1937; Salmi, *L'arte italiana, II: L'arte gotica e l'arte del primo Rinascimento*, Firenze, 1942; *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937*. A cura di Sinibaldi e Brunetti, Firenze, 1943; Valentiner, *Italian Gothic Painting*, Detroit, 1944; Servolini, *La pittura gotica romagnola*, Forli, 1944; Lavagnino, *L'arte medioevale*, Torino, 1945; Coletti, *I primitivi: i senesi e i giotteschi*, Novara, 1946; Id., *I primitivi: i padani*, Novara, 1947; Carli, *I capolavori dell'arte senese*, Firenze, 1947; Clark, *International Gothic and Italian Painting*, „Journal of the Royal Society of Arts", 1947, p. 757—770; Antal, *Florentine, Painting and its Social Background*. London, 1947; Filippini e Zucchini, *Miniaturi e pittori di Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1947; Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli, 1947; Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951; Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 441—800; Sandberg-Vavalà, *Sienese Studies. The Development of the School of Painting of Siena*, Florence, 1953, p. 57—213; Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart, 1953, p. 121 și urm.; Coletti, *Gli studi sul Trecento pittorico italiano*, „Annali della scuola normale superiore di Pisa", 1954 (XXII), p. 33—46; Shorr, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York, 1954; Carli, *Dipinti senesi nel Contado e della Maremma*, Milano, 1955; Id., *La pittura senese*, Milano, 1955; Id., *I grandi maestri del Trecento toscano*, Bergamo, 1956; White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957.

255. Anatole France, *Le lys rouge*, Paris, s.d., p. 147—149.

256. Comp. Longhi, *Frammenti di Giusto da Padova*, „Pinacotheca", 1928, p. 142.

257. Citatul este luat din Hofmiller, *Versuche*, München, 1909, p. 81.

258. Chledowski, *Siena*, I, Berlin, 1913, p. 65.

259. Despre Duccio, vezi: Lisini, *Notizie di Duccio pittore*, „Bollettino senese di storia patria", 1898, p. 41 și urm., Douglas, *Duccio*, „Monthly Review", 1903, August; Wulff, *Zur Stilbildung der Trecentomalerei, I: Duccio und die Sienesen*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1904 (XXVII), p. 89—112; Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, Leipzig, 1911; Gielly, *Duccio di Buoninsegna*, „Revue de l'art ancien et moderne", 1912 (XXXII), p. 289—302; Grüneisen, *Tradizione orientale bizantina, influssi locali ed inspirazione individuale nel ciclo cristologico della Maestà di Duccio*, „Rassegna d'arte senese", 1912 (VII), p. 15—51; Lusini, *Di Duccio di Buoninsegna*, ibid, p. 60—98; Id., *Catalogo dei dipinti della Mostra Ducciana*, ibid., p. 105—154; De Nicola, *Mostra di opere di Duccio e della sua scuola*, Siena, 1912; Van Marle, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, Strassbourg,1920; Id., *The Development of the Italian Schools of Painting*, II The Hague, 1924, p. 1—67 (cu o bibliografie detaliată); Weigelt, *The Madonna Rucellai and the Young Duccio*, „Art in America", 1929 (XVIII), p. 3—24; 105—120; Toesca, *Trecentisti toscani nel Museo di Berna*, „L'arte", 1930 (XXXIII), p. 5—6; Kennedy North, *The Conservation of the King's Duccio*, „Burlington Magazine", 1930 (LVII), p. 205; Lasareff, *Duccio and Thirteenth-Century Greek Ikons*, „Burlington Magazine", 1931 (LIX), p. 154—169; Bacci, *Notizia su Duccio, i figli, il nipote e i bisnipoti, pittori*, „Bullettino senese di storia patria", 1932, p. 234 și urm.; Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London, 1932, p. 142—160; Van Marle, *Two Unknown Paintings by Duccio di Buoninsegna*, „Apollo", 1936 (XXIV), p. 213—214; V. P., *La Maestà di Duccio Buoninsegna. Storia e poesia di un dipinto*, Siena, 1939; Alpatov, *Italianskoe iskusstvo epohi Dante i Giotto*, p. 110—117; Edgel, *A Crucifixion by Duccio with Wings by Simone Martini*, „Burlington Magazine", 1946 (LXXXVIII), p. 107—112; Carli, *Vetrata Duccesca*, Firenze, 1946; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, „Proporzioni", 1948 (II), p. 37; Brandi, *Duccio*, Firenze, 1951; Meiss, *A New Early Duccio*, „Art Bulletin", 1951 (XXXIII), p. 95—104; Longhi, *Prima Cimabue, poi Duccio*, „paragone", 1951, Nr. 23, p. 8—13; Carli, *Duccio*, Milano-Firenze, 1952; Volpe, *Preistoria di Duccio*, „Paragone", 1954, No 49, p. 4—22. Duccio a

Scanned with CamScanner

pornit nu de la modelele bizantine din secolele XI—XII (cum crede Berenson), ci de la operele de pictură paleologă timpurie. Curăţarea nu demult a tripticului din palatul Buckingham dă toate motivele să se creadă că Duccio a pictat şi el la această lucrare la realizarea căreia a participat şi atelierul său. Dintre cele două tablouri publicate de Van Marle sub numele lui Duccio, numai *Madona* din colecţia Stoclet poate fi considerată autentică. Cealaltă *Madonă* (aflată într-o colecţie particulară americană) aparţine şcolii lui Duccio. Longhi şi Volpe au făcut încercarea de a reconstitui drumul creator urmat de tînărul Duccio, în care au văzut un artist aflat în întregime sub influenţa lui Cimabue şi căruia i-au atribuit o parte din frescele de pe pereţii bisericii superioare a Bazilicii San Francesco din Assisi *(Izgonirea din rai, Răstignirea,* o figură de înger ş.a.) şi o serie de lucrări de şevalet *(Madona din San Remigio, Răstignirea* din Palazzo Vecchio ş.a.). Această ipoteză despre geneza florentină a stilului lui Duccio ca şi atribuirile respective mi se par inacceptabile întrucît lui Duccio i se atribuie lucrări realizate fie de maeştri de la Roma, fie de florentini. Fantezistă mi se pare şi ipoteza lui Van Marle despre influenţa lui Duccio asupra lui Andrei Rubliov.

260. Discutarea amănunţită a disputei ştiinţifice despre *Madona Rucellai,* vezi la Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, II,* p. 5—10. Comp. Weigelt, *Die sienesische Malerei,* p. 3—6, 64—65 şi nota 374 din vol. I al cărţii de faţă.

261. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance,* p. 155—160.

262. Aceste citate ca şi cele ce vor urma au fost luate din cartea lui Ferré, *Le livre de l'expérience des vrais fidèles par Sainte Angèle de Foligno,* Paris, 1927, p. 308, 366, 406, 274, 358.

263. Despre şcoala lui Duccio, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, II,* p. 68—161: Weigelt, *Die sienesische Malerei,* p. 17—20, 74—79; Edgell, *A History of Sienese Painting,* New York, 1932; Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado,* Siena, 1939; Garrison, *A Ducciesque Tabernacle at Oxford,* „Burlington Magazine", 1946 (LXXXVIII), p. 214—223; Toesca, *Il Trecento,* p. 515—519; Coor-Achenbach, *A Dispersed Polytych by the Badia a Isola Master,* „Art Bulletin/, 1952 (XXXIV), p. 311 şi urm. Lui Segna di Bonaventura îi aparţine o mare *Răstignire* semnată, aflată în Muzeul de artă plastică A. S. Puşkin din Moscova. *Madona* păstrată în acelaşi muzeu, atribuită de V. K. Andreeva lui Segna di Bonaventura (Andreyeff, *Some Paintings of the Sienese Scholl in the Museum*

Scanned with CamScanner

of Fine Arts, Moscow, „Burlington Magazine", 1925 (XLVII), p. 151 și urm.], aparține aceluiași maestru căruia îi aparține și *Madona* din Collegiata din Asciano. Vezi. Weigelt, *Die Sienesische Malerei*, p. 76.

264. Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting*, New York, 1918, p. 1—36. Dewald, [*The Master of the Ovile Madonna*, „Art Studies", 1923 (I), p. 45—54] și Peter [*Ugolino Lorenzetti e il Maestro di Ovile*, „Rivista d'Arte", 1931 (XIII) p. 1 și urm. I] consideră că Berenson a unit sub numele de Ugolino Lorenzetti lucrările a doi maeștri diferiți. O parte dintre aceste lucrări (grupul celor mai tîrzii) sînt atribuite de cei doi cercetători Maestrului Madonei din Ovile. Meiss [*(Bartolommeo Bulgarini, altrimenti detto „Ugolino Lorenzetti"*, Rivista d'Arte", 1936 (XVIII) p. 113—136)], solidarizîndu-se cu Berenson, îl identifică pe Ugolino Lorenzetti cu pictorul sienez Bortolomeo Bulgarini, menționat în documente din anii 1337 și 1338. Comp. Hendy, *Ugolino Lorenzetti: Some Further Attributions*, „Burlington Magazine", 1929 (LV), p. 232; Mather, *Maestro Fredi da Siena*, „Art in America", 1937 (XXVI), p. 30—32; Toesca, *Il Trecento*, p. 572—574. Lui Ugolino Lorenzetti îi aparține *Răstignirea* aflată la Ermitaj. Sînt înclinat să-i atribui lui Ugolino da Siena și fragmentul de poliptic reprezentînd doi sfinți înfățișați pînă la brîu, aflat tot la Ermitaj.

265. Despre Simone Martini, vezi: Gosche, *Simone Martini*, Leipzig, 1899; Gielly, *Les trecentistes siennois: Simone Martini et Lippo Memmi*, „Revue de l'art ancien et moderne", 1913 (XXXIII), p. 205—220, 253 și urm.; Andreeva, *Madonna-Annunziata gr. Stroganov v. imp. Ermitaj i el mesto sredi sozdani Simone di Martino*, „Sborniki Moskovskogo Merkuria po istorii literaturî i iskusstva, vîp. 1, Moskva, 1917, p. 149—162; Van Marle, *Simone Matini et les peintres de son école*, Strassbourg, 1920; Dami, *Il politico pisano di Simone Martini*, „Dedalo", 1922 (III), p. 5—14; Weigelt, *Die sienesische Malerei*, p. 20—33, 79—88; Micheli, *Simone Martini*, Torino, 1931; Brandi, *Die Stilentwicklung des Simone Martini*, „Pantheon", 1934 (XIV), p. 225—230; De Rinaldis, *Simone Martini*, Roma, 1936; Mazzoni, *Influssi danteschi nella „Maestà" di Simone Martini*, „Archivo storico italiano", 1936 (94), p. 145 și urm.; Peter, *Quand Simone Martini est-il venu en Avignon?* „Gazette des Beaux-Arts", 1939, I, p. 153—174; Bacci, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1944, p. 155 și urm.; Edgell, *A Crucifixion by Duccio with Wings by Simone Martini*, „Burlington Magazine", 1946 (LXXXVIII) p. 107 și urm.; Paccagnini, *An Attribution to Simone Martini*, „Burlington Magazine", 1948 (XC), p. 75—80;
 Pope-Hennessy, *Three Panels by Simone Martini*,

Scanned with CamScanner

„Burlington Magazine", 1949 (XCI), p. 195—196; Coletti, *The Early Works of S. Martini*, „Art Quarterly", 1949 (XII), p. 291—308; Edgell, *Two Recently Acquired Sienese Paintings in the Museum of Fine Arts*, „Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston", 1953, p. 7—10; Paccagnini, *Simone Martini*, Milano, 1955; Gnudi, *Grandezza di Simone*, „Scritti di storia dell' arte in onore di Lionello Venturi", Roma, 1956, p. 87—100; Steinweg, *Beiträge zu Simone Martini und seiner Werkstatt*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1956 (VII), p. 162—168. Van Marle îl consideră pe Simone discipol al cumnatului său Memmo di Filippuccio, ceea ce mi se pare neconvingător. Probabil că Simone a învățat în mod nemijlocit cu Duccio. O mare eroare face Weigelt cînd neagă influența lui Giotto asupra lui Simone, pentru că în afara acestei influențe nu poate fi explicată evoluția artistică a acestui maestru.

266. Parțial, un asemenea punct de vedere împărtășește și Peter care vede prea simplist evoluția artistică a lui Simone care a mers, chipurile, consecvent de la o viziune plastică spațială spre una bidimensională. Pornind de la această teorie hazardată, Peter a datat în mod eronat micul altar din Anvers, la anul 1330. Vezi Peter, *Ouand Simone Martini est-il venu en Avignon?* p. 153 și urm.

267. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, III*, Leipzig, 1860, p. 165.

268. Acest triptic este atribuit lui Simone de către Burckhardt, Berenson, Perkins, Van Marle, Weigelt și Paccagnini. Langton Douglas consideră că tripticul a fost doar început de către Simone, fiind terminat de discipolii săi. Dami și Toesca consideră, de asemenea, că la realizarea tripticului au participat și elevii maestrului. Venturi, Pératé și Guttmann atribuie tripticul respectiv lui Lippo Memmi. Vezi Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, II, p. 231*. Nu se poate nega că acest triptic iese întrucîtva de pe linia principală de dezvoltare a lui Simone. În el se afirmă puternic trăsăturile realiste; scenele laterale sînt gîndite și executate într-un spirit degajat specific picturii de gen și neobișnuit la Martini. Dar pe de altă parte, nu poți să nu recunoști și existența unor substanțiale asemănări între această lucrare și alte opere ale lui Simone. Probabil că aici avem de-a face cu o linie colaterală în creația lui Simone, pe care acesta n-a dezvoltat-o mai departe întrucît ea a fost întreruptă de afirmarea tendințelor decorativiste gotice.

269. Problema datării picturilor murale din Assisi este una dintre cele mai controversate în creația lui Martini. Venturi, Van Marle, Peter și Toesca le datează în deceniul al treilea, iar Della Valle, Goeché,

Scanned with CamScanner

Langton Douglas, Berenson și Weigelt — în deceniul al patrulea. Eu opinez pentru primii ani din deceniul patru, adică pentru epoca ce precede imediat realizarea *Bunei Vestiri* de la Uffizi (c. 1333).

270. Consider ca o neînțelegere încercarea lui Richter [*Simone Martini Problems*, „Burlington Magazine", 1929 (LIV), p. 166 și urm., 282] de a atribui icoana de la Ermitaj lui Paolo di Giovanni Fei. O datare atît de tîrzie a acestei lucrări este neconvingătoare. Weigelt este înclinat s-o atribuie școlii lui Martini, dar Berenson, Van Marle și Toesca o consideră, pe bună dreptate, ca o lucrare autentică a maestrului. *Madonna Annunziata* din colecția Stoclet din Bruxelles, publicată de Richter ca aparținîndu-i lui Martini, este de fapt o icoană din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, p. 506) o atribuie (cu semn de întrebare) lui Lippo Vanni.

271. Despre relațiile lui Simone Martini cu Petrarca, vezi: Rossi, *Simone Martini e Petrarca*, „Arte antica senese", 1904 (I), p. 160—182. Petrarca îl pomenește pe Simone în două sonete (94 și 50). În cel de al doilea sonet poetul scrie:

Quando giunse a Simon l'alta concetto
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile
S'havesse date a l'opera gentile
Con la figura, voce ed inteletto, etc...

În sonetul 86, Petrarca menționează din nou portretul Laurei, înălțîndu-l pe Simone mai presus decît Zeuxis, Praxiteles și Fidias. Miniatura din Codexul ambrosian în care este înfățișat Servius arătîndu-i-l lui Eneas pe Vergiliu și scena agrestă de gen care conține o aluzie la „Georgice" și la „Bucolice" conține pe verso următoarea însemnare făcută de mîna lui Petrarca:

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit
Sena tulit Symonem digito qui talia prinxit.

Această miniatură a avut de suferit în cursul restaurării.

272. Altarul din Antwerpen a fost reconstituit pentru prima oară de către Schubring. Vezi Schubring, *Ein Passionsaltärchen aus Avignon*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1902 (XXIII), p. 141 și urm. În porticul catedralei din Avignon s-au păstrat picturi murale puternic deteriorate aparținîndu-i lui Simone — *Madona cu îngeri, cu sfinți și cu cardinalul Jacopo Stefaneschi, Cristos* și *Buna Vestire*. Vezi Perkins, *Gli affreschi di Simone da Avignone*, „Rassegna d'arte senese", 1908 (IV), p. 87—88; Müntz, *Les peintures de Simone Martini à Avignon*, „Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1884; Id., „Gazette Archéologique",

Scanned with CamScanner

1887, p. 104 și urm.; Didot et Laffillée. *La peinture décorative en France*, Paris, 1889, p. 58. În catedrala din Avignon se mai afla încă o frescă, azi dispărută aparținîndu-i lui Martini — *Eliberarea prințesei de către sf. Gheorghe* (este caracteristic faptul că Martini l-a înfățișat aici pe sfîntul cel mai popular în cercurile cavalerești). S-a păstrat un vechi desen după această frescă. Vezi: De Nicola, *L'affresco di Simone Martini ad Avignone*, „L' Arte", 1906 (IX), p. 336 și urm.

273. Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, I, p. 42; II, p. 147.

274. Despre toți acești maeștri, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, II*, p. 251—283, 303—309, 600; Weigelt, *Die sienesische Malerei, p. 33—34, 88—90* (cu indicarea literaturii respective a problemei date); Toesca, *Il Trecento*, p. 549—550, 554, 594. Vezi, de asemenea, A. Venturi, *Una tovoletta inedita del „Maestro del Codice di S. Giorgio"*, „L'Arte", 1930 (XXXIII), p. 377—378; Van Marle, *Le Maître du Codex de Saint-Georges et la peinture française du XIV-e siècle*, „Gazette des Beaux-Arts", 1931, I, p. 1—28; Kaftal, *Iconografia dei due pannelli laterale dell 'Annunciazione di Simone Martini e Lippo Memmi*, „Rivista d'Arte, 1939 (XXI), p. 93—96; Ameisenowa, *Opere inedite del Maestro del Codice di San Giorgio*, „Rivista d'Arte", 1939 (XXI), p. 97—125; Milliken, *An Illuminated Miniature by Niccolo di Ser Sozzo Tegliacci*, „Art in America", 1925 (XIII), p. 161—166; Brandi, *Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci*, „L'Arte", 1932 (XXXV) p. 223—236; Șcerbaceva, *Kartina Naddo Cekarelli v Ermitaje*, „Trudî otdela zapadnoevropeiskogo iskusstva Gos. Ermitaja", 1941 (II), p. 5—9. Volpe, *Una Crocifissione di Niccolò Tegliacci*, „Paragone", 1951, No 21, p. 39—41; Bologna, *Due dipinti di Niccolò Tegliacci*, „Paragone", 1952, No 35, p. 37—40; Francis, *A Sienese Madona and Child" by Lippo Memmi*, „Bulletin of the Cleveland Museum of Art", 1953 (XL), p. 59—61; Zeri, *Su problema di Niccolò Tegliacci e Luca di Tommé*, „Paragone", 1958, No 105, p. 3—16. În Muzeul de artă plastică „A. S. Pușkin" din Moscova, se păstrează două excelente lucrări de Lippo Memmi — figurile pînă la brîu ale lui Augustin și Magdalenei (părțile dintr-un poliptic dezmembrat).

275. Despre Barna, vezi: Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, I, p. 42; *Il Codice Magliabechiano Cl. XVII, 17 contenete notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo, scritte da Anonimo fiorentino*, ed. Frey, Berlin, 1893, p. 84—86; Vasari — Milanesi, *Vite, I*, p. 647—651; De Nicola, *Barna*, „Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler", II, p. 506; Perkins, *Ancora dei dipinti sconosciuti della*

Scanned with CamScanner

scuola senese, „Rassegna d'arte senese", 1907 (III), p. 74; Schlegel, *L'Annunciazione del Barna.* „L'Arte", 1909 (XII), p. 204—207; Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting,* p. 32—33; Van Marle, *Simone Martini,* p. 166; Perkins,, Una pittura di Barna da Siena, „Rassegna d'arte senese", 1920 (XIII), p. 109—114; Edgell, *The Boston „Mystic Marriage of St. Catherine" and Five more Panels by Barna Senese,* „Art in America", 1924, (XII), p. 49 și urm.; Van Marle, *Opere giovanili di Barna da Siena,* „Rassegna d'arte senese", 1922 (XV), p. 41—44; Id., *Nuove attribuzioni a Barna da Siena,* ibid., 1925 (XVIII), p. 43—45; Id., *The Development of the Italian Schools of Painting, II,* p. 283—300; Id., *Due tavole di Barna da Siena,* „La Balzana", 1927, p. 243 și urm.; Langton Douglas, *I dipinti senese della „Collezione Benson", passati da Londra in America,* ibid., 1927, p. 103—104; Bacci, *Il Barna o Barna, pittore della Collegiata di San Giurignano, è mai esistito?,* ibid., 1927, p. 249 și urm.; Brandi, *Barna e Giovanni d'Asciano,* ibid., 1928, p. 19 și urm., Grassi, *Le Contrade,* ibid., 1929, p. 60; Weigelt, *Die sienesische Malerei,* p. 34—35, 90; Faison, *Barna and Bartolo di Fredi,* „Art Bulletin", 1932 (XIV), p. 285—315; 1933 (XV), p. 293—294; Perkins, *Pitture senese poco conosciute,* „La Diana", 1932 (VII), p. 80—83; Van Marle, *La pittura all' esposizione d'arte italiana di Amsterdam,* „Bolletino d' Arte", 1935 (XXVIII), p. 296—297; Berenson, Pitture italiane del Rinascimento, p. 35—36; Gabrielli, *Ancora di Barna, pittore delle storie del Nuovo Testamento nella Collegiata di S. Gimignano,* „Bollettino senese di storia patria", 1936, p. 113 și urm.; Sandberg-Vavalà, *Some Partial Reconstructions, I,* „Burlington Magazine", 1937 (LXXI), p. 177; Hodges; *Die Fresken von Barna da Siena in San Gimignano,* Heidelberg, 1938; Salinger, *Early Sienese Panel,* „Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", 1944, p. 181—183; Pope Hennessy, *The Pseudo-Barna and Giovanni d'Asciano,* „Burlington Magazine", 194 (LXXXVIII), p. 35—37; Meiss, *Painting in Florence and Siena,* p. 53—56.

276. Despre Pietro Lorenzetti, vezi: Vasari, *Vita di R. Laurati,* ed. Mason Perkins, Firenze, 912; Gielly, *Pietro Lorenzetti,* „Revue de l'art ancien et moderne", 1912 (XXXII), p. 449—462; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, II,* p. 321—377; Dewald, *Pietro Lorenzetti,* „Art Studies", 1929 (VII), p. 131—166 (cu o bibliografie amănunțită); Weigelt, *Die sienesische Malerei,* p. 36—47, 91—95; Sinibaldi, *Note su Pietro Lorenzetti,* „L'Arte", 1930 (XXXIII), p. 237—250; Sandberg-Vavalà, *The Problem of Pietro Lorenzetti;* „Burlington Magazine", 1930; (LVII), p. 141—142; Cecchi, *Pietro Lorenzetti,* Mi-

lano, 1930; Brandi, *Affreschi inediti di Pietro Lorenzetti*, „L'Arte", 1931. (XXXIV), p. 332—347; Colasanti, *Due dipinti inediti di Simone Martini e di Pietro Lorenzetti*, „Dedalo", 1932 (XII, p. 568—665; Sinibaldi, *I Lorenzetti*, Siena, 1933; Peter, *Contributi alla conoscenza di Pietri Lorenzetti e dalla sua scuola*, „La Diana", 1933 (VIII), p. 64 și urm.; Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc... in Siena, e nel contadi*, Siena, 1939; Brandi, *Ricomposizione restauro della pala del Carmine*, „Bollettino d'Arte", 1948 (XXXII), p. 68—77; Volpe, *Proposte per il problema di Pietro Lorenzetti*, „Paragone" 1951, No 23, p. 13—26; Longhi, Una Crocifissione di Pietro Lorenzetti, ibid., p. 26—27; Gregori, Due opere di Pietro Lorenzetti, ivid., 1953, No. 47, p. 77—80; Zeri, *Reconstruction of a Two-Sided Reliquari Panel by P. Lorenzetti*, „Burlington Magazine", 1953 (XCV), p. 245. Cea mai riguroasă listă critică de lucrări aparținînd lui Pietro Lorenzetti a dat-o Dewald. Printre altele, el a exclus, pe bună dreptate, dintre lucrările atribuite maestrului frescele din biserica Servi din Siena (*Inălțarea lui Ioan la cer, Uciderea pruncilor* și *Ospățul lui Irod)*, ca și *altarul Santa Umiltà* din Uffizi (două scene din acest altar se află la Berlin), aceste lucrări fiind atribuite de Dewald școlii lui Lorenzetti. Atribuirea de către Peter și Toesca a *Madonei* de la Uffizi, datate 1340, perioadei timpurii din creația lui Lorenzetti n-a fost confirmată cu ocazia cercetării atente a semnăturii și datei, întreprinse în cursul restaurării lucrării.

277. Tizio apud Della Valle, *Lettere Senese, II*, Roma, 1785, p. 213. De obicei frescele din Assisi sînt datate la sfîrșitul deceniului patru. Weigelt (*Die sienesische Malerei*, p. 38—45) a făcut încercarea de a revizui această datare tradițională. Ambele Madone au fost datate de el la sfîrșitul anilor 20 (*Madona cu sf. Francisc și cu Ioan Botezătorul* este, cum a arătat Dewald, lucrarea unui discipol al lui Pietro), frescele de pe laturile arcadei de la intrarea în capela Orsini au fost datate de el la sfîrșitul anilor '20 *(Madona cu sf.* anii '40 (nu înainte de 1342) și frescele bolții — în a doua jumătate a deceniului al cincilea. O asemenea împărțire a frescelor în grupuri cronologice mi se pare oarecum arbitrară. În afară de frescele de pe boltă, toate celelalte trebuie să fi fost realizate în anii '30. Nefondată este și încercarea lui Volpe de a răsturna toată această cronologie și de a data picturile de pe boltă, în care el vede mari izbînzi ale geniului lui Pietro Lorenzetti, între anii 1315—1320.

278. Operele Maestrului Madonei din Ovile (comp. nota 264) și ale Maestrului tripticului din Dijon, ce trec adesea ca aparținîndu-i lui Pietro Lorenzetti, au fost grupate pentru prima oară de către Dewald

Scanned with CamScanner

(Pietro Lorenzetti, „Art Studies", 1929, p. 154—158). Ultimului din cei doi maeştri, Dewald îi atribuie o serie de Madone din colecţia Berenson din Florenţa, din Muzeul Poldi-Pezzoli din Milano), *Cristos în faţa lui Pilat*, din Galeria Vaticanului şi Un sfînt necunoscut în faţa tribunalului roman, din National Gallery, Londra. Eu sînt înclinat să-i atribui acestui maestru şi *Madona cu sfinţi, cu îngeri şi cu Cristos în slavă*, aflată la Ermitaj, şi pe care E. K. Lipgart a atribuit-o lui Pietro Lorenzetti. Comp. Sinibaldi, *Un dipinto del Maestro di Digione nella Galleria Walters di Baltimore*, „L'Arte", 1941 (XLIV), p. 38—43; Pope-Hennessy, *A Madonna by Andrea Vanni*, „Burlington Magazine", 1943. (LXXXIII), p. 174—175.

279. Despre Ambrogio Lorenzetti, vezi Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, p. 40—42, 63 (vezi versiunea rusă a lui A. A. Guber, Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, Moskva, 1938, p. 23—25): Vasari — Milanesi, *Vite, I*, p. 521—535 (comp. vers. rusă a lui A. I. Venediktov: Giorgio Vasari, *Jizneopisania naibolee znamenitîh jivopisţev, vaiatelei i zodcih*, I, Moskva, 1956, p. 323—326); Meyenburg, *Ambrogio Lorenzetti*, Zürich, 1903; Gielly, *Ambrogio Lorenzetti*, „Revue de l'art ancien et moderne", 1912 (XXXI), p. 61—72, 142—52; Kern, *Die Anfänge der Zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des XIV. Jahrhunderts*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1913 (II), p. 58—65; Bargagli, *Il Mappamondo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, „Rassegna d'arte sienese", 1914 (X), p. 3—14; De Nicola, *Il soggiorno fiorentino di Ambrogio Lorenzetti*, „Bollettino d'Arte", 1922 (XVI), p. 49—58; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, II*, p. 377—431; Rowley, *Ambrogio Lorenzetti il Pensatore*, „La Balzana", 1927, p. 211—220; Sinibaldi, *Come Lorenzo Ghiberti sentisse Giotto e Ambrogio Lorenzetti*, „L'Arte", 1928 (XXXI), p. 80—82; Id., *Rapporti di Ambrogio Lorenzetti con S. Martini e con Giotto*, ibid., p. 207—212; Id., *Caratteri Orientali nell'arte d'Ambrogio Lorenzetti*, ibid., 1929 (XXXII), p. 68—70; Weigelt, *Die sienesische Malerei*, p. 47—59; 95—99; Peter, *Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztúlt freskóciklusa*, „Szépművészeti Múzeum Évkönyvei", 1931, p. 52—81 comp. recenzia lui Marchini în „Rivista d'Arte", 1938 (XX), p. 304—314; Sinibaldi, *I Lorenzetti*, Siena, 1933; Grünzweig, *Una nuova prova del soggiorno d'Ambrogio Lorenzetti a Firenze intorno al 1320*, „Rivista d'Arte", 1934 (XV), p. 249—251; Brandi, *Lo stile di Ambrogio Lorenzetti*, „Critica d'Arte", 1935 (I), p. 61 şi urm.; Mather, *Nuove informazioni relative alle matricole di Giotto, Gaddi di Zanobi Gaddi, B. Daddi, A. Lorenzetti, T. Gaddi ed altri pittori nell'Arte dei Medici e Spe-*

Scanned with CamScanner

ziali di Firenze, „L'Arte", 1936 (XXXIX), p. 54, 64, Peter, *Giotto and Ambrogio Lorenzetti*, „Burlington Magazine", 1940 (LXXVI), p. 3—8; Setti, *Il „Maestro di S. Agostino", e Ambrogio Lorenzetti*, „Commentari", 1950 (I), p. 207—210; Zeri, *Due resti di un paliotto di Ambrogio Lorenzetti*, „Paragone", 1951, Nr. 13, p. 52—54; Volpe, *Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi nell quattro decennio del Trecento*, ibid., p. 40—52; Longhi, *Un pannello di A. Lorenzetti*, ibid., 1952, No 31, 39—40; Edgell, *Two Recently Acquired Sienese Paintings in the Museum of Fine Arts*, „Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston", 1953, p. 7—10; Brandi, *Chiaramenti sul „Buon Governo" di A. Lorenzetti*, „Bollettino d'Arte", 1955 (XL), p. 119—123; Tampieri, *Il S. Michele di Asciano di Ambrogio Lorenzetti*, „Critica d'Arte", 1956, fasc. 13—14, p. 56—62; Hibbard, *A Representation of „Fides" by Ambrogio Lorenzetti*, „Art Bulletin", 1957 (XXXIX), p. 137—138; Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton, 1958. Rowley neagă pe bună dreptate paternitatea lui Ambrogio Lorenzetti asupra următoarelor lucrări atribuite de obicei lui. Madona tripticului din Badia a Rofeno; polipticul din biserica Santa Petronilla din Academia sieneză; altarul dezmembrat și frescele din Badia în Monte Siepi aproape de San Galgano (vezi: Rowley, *The Gothic Frescoes at Monte Siepi*, „Art Studies", 1929, p. 107—127) și *Madona*, din colecția Platt. Ultimele patru lucrări sînt atribuite de Rowley maestrului Niccolò pe care, cred, nu trebuie să-l identificăm, cum face Rowley, cu Niccolò di Segna.

280. Această statuie a fost îndepărtată printr-o decizie din 7 noiembrie 1357, întrucît „îți era scîrbă să o privești (cum inhonestum videatur). Probabil că statuia o înfățișa pe Afrodita nudă de tipul Medici. Vezi: Lisini, „Miscellanea storica senese", 1898 (V), p. 175 și urm.; Mahler, „Revue archéologique", 1902 (I), p. 33 și urm.; Id. „Comptes rendus de l'Académie d. Inscr. et Belles Lettres", 1905, p. 623; Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, II, p. 189—192. Faptul că statuia sieneză o înfățișa pe Venus este confirmat indirect de asemănarea chipurilor majorității personajelor lui Ambrogio cu tipul Afroditei de Medici. Deosebit de pregnant apare această asemănare la capul îngerului din *Buna Vestire*, compoziție aflată în Academia sieneză, și în Capetele de femei din compoziția *Prezentarea la templu*, aflată la Uffizi.

281. Lucrări aparținînd indubitabil lui Ambrogio sînt de asemenea Madonele aflate în Muzeul din Budapesta și în colecția Lehman din New York.

282. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 452—465; Beren-

son, *Un antiphonaire avec miniatures par Lippo Vanni*, „Gazette des Beaux-Arts", 1924, I, p. 257—287; Van Marle, *Un candelabro dipinto da Lippo Vanni*, „La Diana", 1928 (III), p. 59—60; Id., *Cinque miniature di Lippo Vanni*, ibid., 1929 (IV), p. 159—160; Weigelt, *Lippo Vanni*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXIII, Leipzig, 1929, p. 277—278 (cu indicarea în întregime a literaturii mai vechi); Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 505—507; Pope-Hennessy, *A Madonna by Andrea Vanni*, „Burlington Magazine", 1943 (LXXXIII), p. 174—177. În Muzeul de artă A. S. Pușkin din Moscova, se păstrează o mică lucrare, *Madona cu Ion Botezătorul și cu o sfîntă necunoscută*, pe care sînt înclinat s-o atribui lui Lippo Vanni.

283. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of the Painting*, II, p. 432—451 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Hendy, *Two Sienese Paintings at Fenway Court*, „Burlington Magazine", 1929 (LV), p. 109—110; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 504—505; Pope-Hennessy, *Notes on Andrea Vanni*, „Burlington Magazine", 1939 (LXXIV), p. 92—97; Id., *A. Madonna by Andrea Vanni*, ibid., 1943 (LXXXIII), p. 174—177; Liff, *A Reconstruction of an Altarpiece by Andrea Vanni*, „Art Bulletin", 1957 (XXXIX), p. 138—142. La Ermitaj se păstrează o *Inălțare* aparținînd lui Andrea Vanni. [Acest tablou a fost publicat de Berenson în „Dedalo", 1930 (XI), p. 274—277) fără să știe că se află la Ermitaj.]

284. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 514—522; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento senese, II*, „Dedalo", 1930 (XI), p. 342—354; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 336—337; Meiss, *Italian Primitives at Konopište*, „Art Bulletin", 1946 (XXVIII), p. 5.

285. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 522—534 (cu indicarea literaturii mai vechi); Brandi, *An unpublished Reliquary of Francesco di Vannucci*, „Art in America", 1931 (XX), p. 38 și urm.; Offner, *The Works and Style of Francesco di Vannucci*, „Art in America", 1932, p. 89—114; Brandi, *Francesco di Vannucci e Paolo di Giovanni Fei*, „Bollettino senese di storia patria", 1933, p. 25—42; Pope-Hennessy, *A Diptych by Francesco di Vannucci*, „Burlington Magazine", 1948 (XC), p. 137—141. Atribuirile făcute de Offner sînt nefondate (în afară de *Răstignirea* din colecția Mortimer din New York, atribuită pe bună dreptate lui Vannucci) întrucît el pune pe seama lui Vannucci un grup de tablouri prea tîrzii, mai apropiate de Fei și de școala acestuia.

286. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, II*, p. 465—483, 508—513 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Perkins, *Altre pitture di Luca di Tommé*, „Rassegna d'arte senese"; 1924 (XVII), p. 12—15; Bacci, *Una tavola inedita e sconosciuta di Luca di Tommé*, „La Balzana", 1927 (I), p. 51—62; Perkins, *Un Crocefisso di Luca di Tommé*, ibid., p. 143; Id., *Luca di Tommé*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXIII, Leipzig, 1929, p. 427—428; Id., *Su alcuni dipinti di Giaccomo di Mino del Pellicciaio*, „Bolletino senese di storia patria", 1930, p. 243—267; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 268—270; Zeri, *Sul problema di Niccolò Tegliacci e Luca di Tommé*, „Paragone", 1958, No 105, p. 3—16. *Madonna della Misericordia* aflată în muzeul din Pienza și atribuită de către Perkins lui Pelliacciaio, este, așa cum a demonstrat Brandi, o lucrare a lui Bartolo di Maestro Fredi (1364). Sub influența puternică a lui Luca di Tommé se află și așa-numitul „Master of Pietà" a cărui operă a fost reconstituită pentru prima oară de către Meiss. Vezi Meiss, *Italian Primitives at Konopište*, p. 6—12.,

287. Van Marle, *The Development of Italian Schools of Painting, II*, p. 483—508 (cu indicarea literaturii mai vechi); Perkins, *La pittura alla Mostra di Montalcino*, „Rassegna d'arte senese", 1925 (XVIII), p. 58—62; Id., „Apollo", 1927, p. 203 și urm., Id., *Two Unpublished Pictures by Bartolo di Fredi*, „Art in America", 1928 (XVI), p. 210 și urm.; Brandi, *Gli affreschi di Monticiano*, „Dedalo", 1930/31 (XI), p. 709 și urm., Id., *Reintegrazione di Bartolo di Fredi*, „Bollettino senese di storia patria", 1931, p. 206 și urm.; Faison, *Barna and Bartolo di Fredi*, „Art Bulletin", 1932 (XIV), p. 285 și urm.; Tolnai Danesi, *Un affresco senese a Treviro*, „L'Arte", 1934 (XXXVII), p. 223—229; Rigatuso, *Bartolo di Fredi*, „La Diana", 1934 (IX), p. 214 și urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 39—40; Carli, *La data degli affreschi di Bartolo di Fredi a San Gimignano*, „Critica d'Arte", 1949 (VIII), p. 75—76. Lui Bartolo di Fredi îi aparține figura pînă la brîu a unui înger aflat la Ermitaj.

288. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 542—543 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Cecchi, *Un panello di Paolo di Giovanni Fei*, „Vita artistica", 1927, p. 70—71; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento senese*, „Dedalo", 1930 (XI), p. 354; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 157—159; Bacci, *Dipinti inediti di Pietro Lorenzetti, B. Daddi etc. in Siena e nel contado*, Siena, 1939.

289. Van Marle, *The Development of Italian Schools of Painting, II*, p. 544—569 (cu indicarea

bibliografiei mai vechi); Dami, *Taddeo di Bartolo a Volterra*, „Bollettino d'Arte", 1924 (XVIII), p. 70—76; Weizelt, *Die sienische Malerei*, p. 100; Bacci, *Taddeo di Bartolo e le sei „figure" del Testamento Vecchio nel Duomo di Siena* (1401), „La Balzana", 1927, p. 225—226; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 473—476; Valentiner, *Studies on Nicola Pisano*, „Art Quarterly", p. 9—36; Wolters, *Ein Selbstbildnis des Taddeo di Bartolo*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1953 (VII), p. 70 și urm.

290. De Nicola, *Andrea di Bartolo*, „Rassegna d'arte senese, 1921 (XIV), p. 12 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 572—582 (cu indicarea literaturii mai vechi); Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento senese*, „Dedalo", 1930 (XI), p. 342—354; *A Signed Panel by Andrea di Bartolo*, „Connoisseur", 1932, p. 214—215; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 7—9; Lane Faison, *Note a Sienese Resurrection*, „Journal of the Walters Art Gallery", 1941 (IV), p. 97—103; Meiss, *Italian Primitives at Konopište*, p. 5—6.

291. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, II, p. 582—592 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Perkins, *Su alcune pitture di Martino di Bartolommeo*, „Rassegna d'arte senese", 1924 (XVII), p. 5—12; Berenson, *Studies in Medieval Painting*, New Haven, 1930, p. 94—98; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 295—297; Berti, *Martino di Bartolommeo*, „Bollettino d'Arte", 1952 (XXXVII), p. 256—258.

292. Cel mai mult supraevaluează pictura florentină Van Marle și Offner. Van Marle pune greșit accentele. El îi laudă de multe ori pe artiștii slabi și este reținut în aprecierea celor buni. Din prezentarea sa, cititorul nu poate să-și clarifice niciodată care au fost fenomenele principale și care au avut un rol secundar; locul acordat de el unui artist sau altul este determinat nu de ponderea lui istorică reală, ci de cantitatea lucrărilor ajunse pînă la noi sau de interesul pe care îl arată piața. La Offner, acest fin cunoscător al picturii florentine, găsim aprecieri estetice incomparabil mai juste. Dar și Offner supraestimează importanța maeștrilor florentini din secolul al XIV-lea. Acest cult al „micilor maeștri", care atinge la Offner apogeul, are laturi deopotrivă pozitive și negative, înlesnind, pe de o parte, asimilarea și studierea unui vast material necercetat încă, dar conducînd, pe de alta, la deformarea perspectivei istorice și la tocirea simțului calității. Pentru un cercetător care se interesează doar de atribuirea operelor, toate acestea sînt la fel de importante, pentru că metoda de cercetare pe ca-

lea atribuirilor poate fi aplicată în studierea oricărei opere.

293. A. Venturi. *Storia dell'arte italiana*, V, p. 462—486; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, I, Cambridge, 1917, p. 106—129, 267; Van Marle, *The Development of Italian Schools of Painting*, III, p. 102—197. Frescele și tablourile atribuite de către Sirén și Van Marle Maestrului velelor din Assisi" formează un grup prea eterogen din punct de vedere stilistic pentru a putea să aparțină unui singur artist.

294. Toate încercările lui Sirén (*Giotto and some of his Followers*, I, p. 97—105, 266; „Burlington Magazine", 1923 (XLIII), p. 259—269 și a lui Van Marle (*The Development*..., III, p. 227—240) de a reconstitui opera lui Stefano trebuie considerate cu totul neconvingătoare. Despre scenele din viața sf. Nicolae din biserica inferioară San Francesco din Assisi, vezi vol. I al prezentei lucrări (p. 256—257 și notele 447—449). Nu demult, Longhi (Stefano Fiorentino, „Paragone", 1951, No 13, p. 18—40) a pus în termeni absolut noi problema Stefano. Bazîndu-se pe aprecierea asupra acestui artist făcută de Ghiberti și mai ales de către Vasari, Longhi a grupat o serie de fresce (*Răstignirea*, *Incoronarea Mariei*, *Scene din viața sf. Stanislav* aflate în biserica San Francesco din Assisi, *Madona cu sfinți* din Santa Clara ș.a.) și de lucrări de șevalet (*Madona* și *Magdalena* din Galeria Vaticanului, *Răstignirea* din colecția Kress ș.a.) înrudite printr-o indiscutabilă unitate stilistică și distingîndu-se printr-o fină execuție picturală și printr-un delicat modeleu în clarobscur. Ca să afirmăm că avem de-a face aici cu lucrări ce-i aparțin în adevăr lui Stefano nu-i cu putință din cauza absenței semnăturii sale de pe ele. Dar acestea sînt, fără îndoială, creațiile unui maestru florentin care a lucrat în anii 30—40. Comp. Coletti, *Il maestro colorista di Assisi*, „Critica d'Arte", 1950 (VIII), p. 443—454.

295. Offner, *Studies in Florentine Painting*, New York, 1927, p. 49—57; Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 553—565; Graziani, *Affreschi del Maestro di Figline*, „Proporzioni, 1943 (I), p. 65—77; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, „*Proporzioni*" 1948 (II), p. 53; Toesca, *Il Trecento*, p. 642—643; Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Section III*, vol. VI, New York, 1956. Brunetti, fără argumente suficiente, plasează activitatea Maestrului Fogg Pietà în a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

296. Despre Taddeo Gaddi, vezi: Wehrmann, *Taddeo Gaddi*, Stettin, 1910; Maione, *Fra Simone Fidati e Taddeo Gaddi*, „L'Arte", 1914 (XVII), p. 107 și urm.; Sirén, *Giotto and some of his Followers*,

p. 130—156, pl. 113—136; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, 301—347 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 59—63; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 52—53; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 184—185; Steinweg, *Due panelli sconosciuti degli armadi di S. Croce di Taddeo Gaddi*, „Rivista d'Arte", 1937, (XIX), p. 36—44; Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 429—463; Toesca, *Taddeo Gaddi: un dittico*, „Paragone", 1950, No 3, p. 48—49; „Bolletino d'Arte, 1952 (XXXVI), p. 173—175; Gandolfo, *Taddeo Gaddi. Storia del problema critica*, „Critica d'Arte", 1956, fasc. 13—14, p. 32—55. Încercarea lui Van Marle de a-l reabilita pe Taddeo Gaddi are un caracter condescendent. Este interesant de remarcat că un artist flegmatic ca Taddeo a avut strînse legături cu misticul umbrian Fra Simone da Cascia care a trăit la Florența în anii '30. Faptul demonstrează clar că misticismul își pierduse în acest timp patetismul propriu lui Jacopone da Todi.

297. Despre Maso vezi: Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, p. 38; *Il libro di Antonio Billi*, ed. Frey, Berlin, 1892, p. 8, 14; *Il Codice Magliabechiano*, ed. Frey, Berlin, 1892, p. 55—56; Vasari-Milanesi, *Vite, I*, p. 621—630; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 193—213; pl. 172—184; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 408—424 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Sirén, *Il Problema Maso-Giottino*, „Dedalo", 1927 (VIII), p. 395—424; Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, 1927, p. 13—15; Offner, *Four Panels, a Fresco and a Problem*, „Burlington Magazine", 1929 (LIV), p. 224—245; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 55—58; Valentiner, *Giovanni Balducci a Firenze e una scultura di Maso*, „L'Arte", 1935 (XXXVIII), p. 16—29; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 298—299; Wanscher, *Giotto et Maso*, „Artes", V, p. 185—215; Coletti, *Contributo al problema Maso-Giottino*, „Emporium", 1942, p. 460—478; Toesca, *Gli affreschi della cappella di S. Silvestro in S. Croce* (Artis monumenta photographica edita, II), Firenze, 1944; Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 371, 473—489; Salmi, *Maso di Banco a Napoli*, „*Atti dell'Accademia Fiorentina di scienza morali*", 1947 (XI), p. 415 și urm.; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, p. 52; Coletti, *Il Maestro colorista di Assisi*, „Critica d'Arte", 1950 (VIII), p. 443—454; Levi, *Ricostruzione di un affresco perduto di Maso di Banco*, „Rivista d'Arte", 1950, p. 193—197; Toesca, *Il Trecento*, p. 626—634. Cea mai convingătoare reconstituire a operei lui Maso a dat-o Off-

Scanned with CamScanner

ner. Sirén și Berenson adună sub numele lui Maso lucrări eterogene stilistic și foarte disparate în timp; aceste lucrări ar putea fi atribuite cîtorva artiști diferiți. Pe unul dintre acești artiști Sandberg Vavalà îl numește „Chantilly Master". Vezi Sandberg-Vavalà, *Giotto's Workshop*, „Burlington Magazine", 1938 (LXXIII), p. 152; Există motive întemeiate să presupunem că o parte dintre lucrările atribuite lui Maso (*Adormirea Maicii Domnului* din Chantilly, *Incoronarea Mariei* dintr-o colecție particulară, *Inălțarea Mariei cu apostolul Toma*, din Muzeul din Berna) îi aparțin în adevăr lui. Oricît ni s-ar părea de apropiată, ca stil, *Jelirea lui Cristos* din Uffizi de picturile murale din capela Bardi, ea nu poate fi pusă, totuși, pe seama lui Maso. Asemenea lui Longhi (*Frammenti di Giusto da Padova*, „Pinacotheca", 1928, p. 143—144; *Fatti di Masolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte", 1940 (V), p. 180—181), eu sînt înclinat s-o atribui lui Giottino, care, după opinia mea, nu este o figură mitologică. Faptul că Vasari l-a confundat pe acest Giottino cu Maso servește drept mărturie indirectă a dependenței, pe linie de școală, a primului de cel de-al doilea. Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, p. 329) atribuie *Jelirea lui Cristos* lui Nardo di Cione.

298. Despre Antonio Veneziano, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 443—453 (cu indicarea bibliografiei mai vechi a problemei); Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 67—81; Salmi, *Antonio Veneziano*, „Bolletino d'Arte" 1929 (XXIII), p. 433—452; Brandi, *Ein Polyptychon des Antonio Veneziano*, „Mitteilungen des Kunst historischen Institutes in Florenz" 1931, p. 442 și urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 26; „Le Arti", 1941 (III), p. 473—478 (după restaurare, tabloul se află la Palermo). Antonio Veneziano nu are nici o legătură cu arta venețiană din al cărei cadru este exclus cu desăvîrșire.

299. Despre Niccolò di Pietro Gerini, vezi: Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 83—96; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 611—631 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, „Art in America", 1927 (XVI), p. 35; Lavagnino, *Per un trittico di Niccolò di Pietro Gerini*, Bollettino d'Arte", 1929 (XXIII), p. 39—44; Toesca, *Die florentinische, Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 61; Pittaluga, *Il Tabernacolo di Figline presso Prato*, „L'Arte", 1931 (XXXIV), p. 105—119; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1932 (XII), p. 5—25; Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Rivista d'Arte", 1933 (XV), p. 231; Offner, *The Monstra del Tesoro di Firenze Sacra, II*, „Burlington

Scanned with CamScanner

Magazine", 1933 (LXIII), p. 166—169; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 339—340. Din școala lui Niccolò di Pietro Gerini au ieșit *Răstignirea* și *Madona cu doi îngeri și patru sfinți*, aflate la Ermitaj. Ultima din aceste două lucrări este atribuită de Berenson, ba lui Niccolò di Pietro, ba fiului acestuia, Lorenzo di Niccolò! (Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 340, 260). La Ermitaj, acest tablou figurează, din motive de neînțeles, ca aparținîndu-i lui Jacopo di Cione.

300. Despre Maestrul Sf. Cecilia, vezi nota 216 din vol. I al prezentei lucrări (Protorenașterea).

301. Despre Pacino di Bonaguida, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III, p. 240—250* (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 3—19; Id., *Corpus of Florentine Painting, Section III, Vol. II, Part I*, New York, 1930; Castelfranco, *Radiografia di dipinti. Un opera sconoscinta di Pacino di Bonaguida*, „Bollettino d'Arte", 1935 (XXVIII), p. 462—465; Offner, *Corpus of Florentine Painting, Section III, Vol, VI*, New York 1956. Capitolul despre Pacino aparține celor mai slabe din cartea lui Van Marle.

302. Despre Bernardo Daddi, vezi: Vitzthum, *Bernardo Daddi*, Leipzig, 1903; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 157—188; pl. 138—168; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 348—393; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV, Jahrhunderts*, p. 54—55; Offner, Corpus of *Florentine Painting, Section III, vol. III, IV, V, VIII*, New York, 1930—1958 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Berenson, *Pitture italiane del* Rinascimento, p. 142—145; Procacci, *Per datare alcune tavole daddesche*, „Rivista d'Arte", 1936 (XVIII), p. 213 și urm.; Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc., in Siena e nel contado*, Siena, 1939; Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 491—551; Longhi, *Un esercizio sul Daddi*, „Paragone", 1950, No 3, p. 16—19; Steinweg, *Ein verschollenes Tabernakel von B. Daddi*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", 1953 (VII), p. 43—64; Levi d'Ancona, *An Unknown Drawing from the Workshop of B. Daddi*, „Gazette des Beaux-Arts", 1953, II, p. 281—290; Cohn, *Aggiunte all' „Assistente di Daddi", e al „Maestro di Fabriano"*, „Bollettino d'Arte", 1957 (XLII), p. 175—176; Id., *Due tondi sconosciuti della pala di S. Pancrazio di Bernardo Daddi*, ibid., p. 176—178. Berenson constată în lucrările lui Daddi influența sculpturii franceze din secolul al XIII-lea, ceea ce mi se pare puțin convingător. Școlii lui Daddi îi aparține micul și admirabilul triptic din
 Muzeul de artă A.S. Pușchin din Moscova. În centru

Scanned with CamScanner

este înfățișată Madona cu îngeri și sfinți, pe voletul stîng se află arhanghelul Mihail, Ioan Botezătorul și o sfîntă neidentificată, iar pe voletul drept este înfățișată o *Răstignire*.

303. Despre Jacopo del Cosentino, vezi Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 189—192, pl. 169—171; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 294—300, 653—654; Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 23—42; Suida, *Ein Tryptychon des Jacopo del Casentino*, „Belvedere", 1923 (III), p. 24 și urm., Salmi, *Nuove attribuzioni a Jacopo del Casentino*, „Belvedere", 1924 (V), p. 119 și urm.; Terey, *Jacopo del Casentino's Madonna Enthroned*, „Burlington Magazine", 1925 (XLVII), p. 251—252; Gronau, *Notes on Trecento Painting*, „Burlington Magazine", 1928 (LIII), p. 81—87; Suida, *Ein Tryptychon des Jacopo del Casentino*, „Belvedere", 1929 (VIII), p. 329—330; Offner, *Corpus of Florenteine Painting, Section III, Vol. II, Part II*, New York, 1930 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 233—234, Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 464—471; Morionado, *Note brevi su inediti toscani*, „Bollettino d'Arte", 1952 (XXXVII), p. 53; Micheletti, „Bollettino d'Arte", 1954 (XXXIX), p. 360.

303 a. Pentru analizarea mai departe a problemei, vezi: Meiss, *Painting in Florence and Siena*, p. 9 și urm., 59 și urm.

304. Despre Andrea Bounaiuti, vezi: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, p. 777—816; Sirén, *Giottino*, p. 56—57, 92; Taurisano, *Il capitolo di S. Maria Novella*, „Il Rosario", 1916, p. 10—30, 80—93, 217—230; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, III, p. 425—443; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 59—60; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1066—1068; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 10; Meiss, *Painting in Florence and Siena*, p. 94—104.

305. Despre Andrea Orcagna ca pictor, vezi: Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 214—240, pl. 185—198; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 454—469; Steinweg, *Andrea Orcagna*, Strassburg, 1929 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi a problemei); Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 58—59; H. Gronau, *Andrea Orcagna und Nardo di Cione*, Berlin, 1937; Salvini, *La pala Strozzi in Santa Maria Novella*, „L'Arte", 1937 (XL), p. 16—45; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 346; Becherucci, *Ritrovamenti e restauri orcagneschi*, „Bollettino d'Arte", 1948 (XXXIII), p. 24—33, 143—156; Valentiner, *Orcagna and the Black Death of 1348*,

Scanned with CamScanner

„*Art Quarterly*", 1949 (XII), p. 48—73; Parronchi, *Affreschi dell'Orcagna e sculture del Trecento a „La Strozziana"*, „Arte Mediterranea", 1949, luglio-agosto, p. 69—75. Van Marle confundă lucrările lui Orcagna cu cele ale lui Nardo și ale lui Jacopo di Cione. Sirén și Berenson îi atribuie lui Orcagna prea multe tablouri. Un punct de vedere mai plauzibil are Gronau. Fragmentul din *Triumful Morții* a fost executat în jurul anului 1350.

306. Despre Nardo di Cione, vezi: Suida, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strassburg, 1905, p. 18—24; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 241—255, pl. 199—212; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 475—490; Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 97—108; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 982—988; Gronau, *Andrea Orcagna und Nardo di Cione*, Berlin, 1937; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 329—330; Middeldorf, *Ein Institutes in Florenz*, 1956 (VII), p. 169—172. Cea mai convingătoare reconstituire a operei lui Nardo a făcut-o Offner. Din Școala lui Nardo provin două icoane păstrate la Ermitaj și atribuite fără suficiente temeiuri penelului său. Este vorba despre *sf. Romuald* și despre *sf. Andrei*. După opinia mea, nu este exclus ca aceste lucrări să fie opera misteriosului Giottino.

307. Despre Jacopo di Cione, vezi: Khvoshinsky e Salmi, *I pittori toscani dal XIII al XIV secolo, II: I fiorentini del Trecento*, Roma, 1914, p. 31—32; Sirén, *Giotto and some of his Followers*, p. 256—262 și pl. 214—220; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 491—509; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1039—1058; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra, I*, „Burlington Magazine", 1933 (LXIII), p. 83—84; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 234—236; H. Gronau, *The San Pier Maggiore Altarpice: a Reconstruction*, „Burlington Magazine", 1945 (LXXXVI), p. 139—144; Offner, *A Florentine Panel in Providence and a Famous Altarpice*, „Studies: Museum of Art Rhode Island School of Design", 1947, p. 41 și urm. Berenson strînge în mod absolut arbitrar, sub numele lui Jacopo di Cione, aproape toate tablourile florentine din ani 60—70. Lucrările ce-i aparțin indubitabil lui Jacopo sînt: altarul sf. Matei din Uffizzi început de Andrea și pictat între 1367—1368, *Madona cu îngeri* din Budapesta, *Madona* din biserica florentină Santi Apostoli, *Răstignirea* și polipticul din National Gallerie din Londra, realizat între 1370—1371 și *Incoronarea Mariei* (din 1373), păstrată în Academia florentină. Gerini a exercitat asupra lui Jacopo o influență păgubitoare. Sînt înclinat să pun pe seama școlii lui Jacopo di Cioni

tripticul din Muzeul de artă A. S. Puşkin din Moscova (în centru este înfăţişată Madona cu sfinţi şi îngeri, pe voletul stîng — *Naşterea lui Cristos*, iar pe cel drept — *Răstignirea*.

308. Salvini, *Un affresco e una tavola di Lorenzo di Bicci*, „Rivista d'Arte", 1932 (XIV), p. 475—483; H. Gronau, *Lorenzo di Bicci*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1933, p. 103—118; Sinibaldi, *Note su Lorenzo di Bicci*, „Rivista d'Arte", 1950, p. 199—205; Cohn, *Un quadro di Lorenzo di Bicci e la decorazione primitiva della chiesa di Or San Michele di Firenze*, „Bolletino d'Arte", 1956 (XLI), p. 171—177.

309. Despre Niccolò di Tommaso, vezi: Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 109—126; Sandberg-Vavalà, *A. Madona by Niccolò di Tommaso*, „Art in America", 1927, (XV), p. 278—287; Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, „Art in America", 1927 (XVI), p. 31; H. Gronau, *Neue Zuschreibungen an Niccolò di Tommaso*, „Belvedere", 1930, II, p. 95—98; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1058—1063; Arslan, Una Madonna di Niccolò di Tommaso „Dedalo", 1932 (XII), p. 467—470; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 341—342; Meiss, *Italian Primitives at Konopište*, „Art Bulletin", 1946 (XXVIII), p. 13; Offner, *A Ray of Light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1956 (VII), p. 173—192. Pornind de la tripticul semnat şi datat în 1371 de către Niccolò di Tommaso şi aflat în biserica Sant Antonio Abate, din Neapole, Offner a reconstituit în mod inteligent opera acestui maestru care, pe lîngă puternica influenţă exercitată asupra lui de către Nardo, a suferit şi influenţa artei lui Giovanni da Milano. Cea mai importantă lucrare a lui Niccolò este fresca din Convento del Té, din Pistoia. Penelului său îi aparţin *Sf. Iacob* din Ermitaj şi un triptic din Muzeul de artă „A. S. Puşkin" din Moscova (în centru este înfăţişată Maria cu pruncul, cu sfinţi şi îngeri şi *Naşterea lui Cristos*, în timp ce pe voletul stîng figurează *Inchinarea magilor*, iar pe cel drept — *Răstignirea*).

310. Offner, *Studies in Florentine Painting*, p. 119—124. Maestrului Rinuccini, Offner îi atribuie registrul inferior al frescelor din capela Rinuccini din biserica Santa Croce şi *Vedenia Sf. Bernard* din Academia florentină. Maestrul Rinuccini al lui Offner nu are nimic comun cu Maestrul altarului Rinuccini al lui Suida, ale cărui opere sînt atribuite acum lui Giovanni del Biondo.

311. Despre Giovanni del Biondo, vezi: Gamba, *Giovanni del Biondo*, „Rivista d'Arte", 1907 (V), p. 22 şi urm.; Khvoshinski e Salmi, *I pittori toscani*

dal XIII al XIV secolo, II p. 33—35; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 518—534 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi a problemei); Offner, *Italian Primitives at Yale University*, New Haven, 1927, p. 18—19; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1286—1294; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 207—209; Baldini, „Bollettino d' Arte", 1952 (XXXVII), p. 350—351; Offner, *A Ray of Light on Giovanni del Biondo and Niccolò di Tommaso*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1956 (VII), p. 173—192. Din școala lui Biondo provine o *Incoronare a Mariei* aflată la Ermitaj.

312. Despre Spinello Aretino, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III, p. 577—611* (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Gombosi, *Spinello Aretino. Eine Stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts*, Budapest, 1926 [comp. recenzia lui Beenken în „Zeitschrift für bildende Kunst", 1929, p. 137—139; Procacci, în „Rivista d'Arte", 1929 (XI), p. 273—287; Salvini, în „Kritische Berichte", 1937 (VI), p. 119—124; Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, „Art in America", 1927 (XVI), p. 32—35; Procacci, *La creduta tavola di Monteoliveto dipinta da Spinello Aretino*, „Il Vasari", 1928, p. 35 și urm.; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1302, 1318; Procacci, *L'incendio della chiesa del Carmine del 1771*, „Rivista d'Arte", 1932 (XIV), p. 211—232; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 470—472; Zeri, *Reintegrazione di uno stendardo di Spinello nel Metropolitan Museum*, „Paragone", 1958, No 105, p. 63—67. Cartea lui Gombosi ne oferă un tablou pur formal și extrem de schematic al dezvoltării picturii trecentiste. La Ermitaj se păstrează două lucrări de Spinello: *Sf. Benedict* și *Sf. Ponzian*. *Răstignirea* din Muzeul din Kiev, atribuită de Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, p. 471) penelului lui Spinello, este, de fapt, opera unui maestru sienez necunoscut din secolul al XV-lea, e așa-numitul Maestro del Osservanza. Vezi Zeri, „Paragone", 1954, No 49, p. 43—44.

313. Despre Lorenzo di Niccolò Gerini, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 632—646 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, p. 35—39; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1392 (XII), p. 12—20; Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Rivista d'Arte", 1933 (XV), p. 234—236; Offner, *The*

Scanned with CamScanner

Mostra del Tesoro di Firenze Sacra, „Burlington Magazine", 1933 (LXIII), p. 169; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 259—261; Rogers, *Triptych by Lorenzo di Niccolo for St. Louis*, „Art News", 1937, No 36, p. 15. Din școala lui Lorenzo di Niccolò Gerini provine o *Madonă* ce se păstrează la Ermitaj în Leningrad, unde a fost transferată de la Moscova.

314. Despre Starnina, vezi: Vasari-Milanesi, *Vite, II*, p. 5—10; Baldinucci, *Opere, IV*, Milano, 1809, p. 515—517; Schmarsow, *Wer ist Gherardo Starnina?*, „Abhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften", XXXIX 5, Leipzig, 1912; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 565—577; Wulff, *Nachlese zur Starnina-Frage*, „Festschrift für Paul Schubring", Leipzig, 1929; Tosi, *Gli affreschi della Capella Castellani in Santa Croce*, „Bollettino d'Arte", 1930 (XXIII), p. 538—554; Post, *A History of Spanish Painting, III*, Cambridge, (Mass.), 1930, p. 14 și urm.; Gamba, *Induzioni sullo Starnina*, „Rivista d'Arte", 1932 (XIV), p. 55—74; Procacci, *Gherardo Starnina*, „Revista d'Arte", 1933 (XV), p. 151—190; 1935 (XVII), p. 333—384; 1936 (XVIII), p. 77—94; Baker, *The Sacraments and the Passion in Medieval Art*, „Burlington Magazine", 1935 (LXVI), p. 83; Salvini, *L'arte di Agnolo Gaddi*, Firenze, 1936, p. 95—96; Toesca, *Starnina*, „Enciclopedia Italiana"; Suter, *Starnina*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXXI (1937), p. 484—487; Toesca, *Il Trecento*, p. 649—650. După apariția lucrării lui Procacci, toate cercetările mai vechi și-au pierdut din importanță. Cea mai corectă clasificare a picturilor murale din Capela Castellani a făcut-o Salvini (teza lui Schmarsow, potrivit căreia toate frescele din această capelă îi aparțin lui Starnina, care, chipurile, a urmat o rapidă evoluție stilistică, este lipsită de temei. Fresca azi dispărută din Palazzo di Parte Guelfa (figura *Sf. Dionisie)*, atribuită în trecut de cercetători lui Starnina, era păstrată într-o stare prea proastă pentru a îngădui ca pe baza ei să se poată trage concluzia apartenenței artistului la direcția gotică. De aceea, eu nu împărtășesc scepticismul lui Toesca pentru care Starnina rămîne o figură misterioasă. Nici una din atribuirile făcute de Suter nu este plauzibilă. El a introdus și mai multă neclaritate în problema și așa neclară despre Starnina. Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, p. 299) atribuie *Tebaida* (grubanda), care trecea încă din secolul al XVIII ca aparținîndu-i lui Starnina, lui Maso di Banco, ceea ce mi se pare neconvingător. Longhi [*Fatti di Masolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte", 1940 (V), p. 173—174, 182—183], care vede în Starnina un reprezentant al direcției goticizante, atribuie *Tebaida* tînărului Fra Angelico, datînd lucrarea în jurul anului 1420.

Scanned with CamScanner

315. Despre Agnolo Gaddi, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, III*, p. 536—565; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 63; Tosi, *Gli affreschi della Capella Castellani in Santa Croce*, „Bollettino d'Arte", 1930 (XXIII), p. 538—554; Berenson, *Quardi senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1302—1308; Poggi, *La Capella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato e gli affreschi di Agnolo Gaddi*, „Rivista d'Arte", 1932 (XIV), p. 355—376; Salvini, *Opere inedite di Agnolo Gaddi*, „Rivista d'Arte", 1932 (XIV), p. 355—376; Salvini, *Opere inedite di Agnolo Gaddi*, „Rivista d'Arte", 1934 (XVI), p. 29 și urm.; Id., *In margine ad Agnolo Gaddi*, ibid., p. 205 și urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 183—184; Salvini, *L'arte di Agnolo Gaddi*, Firenze, 1936 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi a problemei); H. Gronau, *A Dispersed Florentine Altarpiece and its Possible Origin*, „Proporzioni", 1950 (III) p. 41—47. În cartea lui Salvini, i se acordă o apreciere prea înaltă lui Agnolo Gaddi care este tratat acolo ca un liric subtil, ca un maestru al „grației delicate" și ca un adevărat conducător al direcției gotice. Această încercare de a face din Agnolo un maestru ilustru trebuie considerată ca nereușită. Nu este convingătoare nici opoziția netă pe care încearcă s-o promoveze Salvini, în cartea sa între Agnolo și toți ceilalți maeștri giottești. Tragedia lui Agnolo consta de fapt tocmai în aceea că el n-a putut s-o rupă niciodată în mod hotărît cu „giottismul" aflat în declin.

316. Compagno d'Agnolo, care în niciun caz nu poate fi identificat cu Starnina a fost unul dintre cei mai înzestrați discipoli ai lui Agnolo Gaddi, care s-a dezvoltat rapid în direcția goticizării formelor, Despre el, vezi: Wullf, *Der Madonnenmeister*, „Zeitschrift für christliche Kunst", 1907 (XX), p. 197 și urm., 299 și urm.; Sirén, *Anmerkungen zu Dr. O. Wulffs Madonnenmeister*, ibid., 1908 (XXI), p. 25; Wulff, *Replik*, ibid., Sirén, *Early Italian Pictures. The University Museum in Göttingen*, „Burlington Magazine", 1914 (XXVI), p. 153 și urm.; Borenius, *A Little Known Collection at Oxford*, „Burlington Magazine", 1915 (XXVII), p. 27; Id., *An Unpublished Florentine Predella*, ibid., 1921 (XXXIX), p. 154; Id., *A Madonna by the Compagno d'Agnolo*, ibid., 1922 (XL), p. 233; Tosi, *Gli affreschi della Capella Castellani in Santa Croce*, „Bollettino d'Arte", 1930 (XXIII), p. 552—554; Salvini, *Per la cronologia e il catalogo di un discepolo di Agnolo Gaddi*, „Bollettino d'Arte" 1935 (XXIX), p. 279—294; Salvini, *L'Arte di Agnolo Gaddi*, p. 149—150; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 183—184. Sirén l-a identificat just pe așa-numitul Maestru al Madonelor, propus de

Scanned with CamScanner

Wulff, cu Compagno d'Agnolo. Berenson îi atribuie în mod arbitrar lui Agnolo Gaddi toate lucrările lui Compagno d'Agnolo. Discipoli și continuatori ai lui Agnolo au fost, de asemenea, Pietro di Miniato, Bartolomeo di Fruozino și Cennino Cenini. Vezi Salvini, *L'Arte di Agnolo Gaddi*, p. 150—154. Se poate ca și talentatul pictor Giovanni di Bartolomeo Cristiani din Pistoia să fi fost elevul lui Agnolo (comp. nota 350).

317. Salvini, *L'Arte di Agnolo Gaddi*, p. 109—110

318. *Ibid.*, p. 175, 179.

319. Această minunată canzona există publicată în l. rusă în versiunea lui I. N. Verhovski (culegerea „Poetî Vozrojdenia", Moskova, 1955, p. 187—188)

320. Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre, II, Origines de la Renaissance*, Paris, 1901; Comp., Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, VII*, p. 1—63; Longhi, *Ricerche su Giovanni di Francesco*, „Pinacotheca", 1928, p. 34 și urm.

321. Despre Lorenzo Monaco, vezi: Sirén, *Don Lorenzo Monaco*, Strassburg, 1905; Lasareff, *Una Madona di Lorenzo Monaco a Mosca*, „L'Arte", 1924 (XXVII), p. 124—126; Anthal, *Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz*, „Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 1924/25 (II), p. 215; D'Ancora, *La miniature italienne*, Paris — Bruxelles, 1925, p. 37 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IX*, p. 107—190 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi a problemei); Offner, *Italian Primitives at Yale University*, p. 21—22; Toesca, *Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, p. 64—66; Id., *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, Milano, 1930, p. 39 și urm.; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1932 (XII), p. 25—34; Golzio, *Lorenzo Monaco*, Roma, 1932; Ciaranfi, *Lorenzo Monaco miniature*, „L'Arte", 1932 (XXXV), p. 285—317, 379—399; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 256—259; Pudelko, *The Stylistic Development of Lorenzo Monaco*, „Burlington Magazine", 1938 (LXXIII), p. 237—248; 1939 (LXXIV), p. 76—81; Sandberg-Valà, *Reconstruction of a Predella*, „Art in America", 1939 (XXVII), p. 105—111; Meiss, *Italian Primitives at Konopište*, „Art Bulletin", 1946 (XXVIII), p. 14; Davies, *Lorenzo Monaco's „Coronation of the Virgin" in London*, „Critica d'Arte", 1949 (VIII), p. 202—208; Milliken, *Miniatures by Lorenzo Monaco and Francesco del Cherico*, „Bulletin of the Cleveland Museum of Art", 1950 (XXXVII), p. 43—46; H. Gronau, *The Earliest Works of Lorenzo Monaco*, „Burlington Magazine", 1950 (XCII), p. 183—188, 216—224; Eisenberg, *A Crucifix and a Man of Sor-*

Scanned with CamScanner

rows by Lorenzo Monaco, „Art Quarterly", 1955 (XVIII), p. 45—52; Id., *Un frammento smarrito dell' Annuciazione di Lorenzo Monaco nella Accademia di Firenze*, „Bollettino d'Arte", 1956 (XLI), p. 333—335; Rosenthal, *Una pittura di Lorenzo Monaco scoperta recentamente*, „Commentari", 1956 (VII), p. 71—77; Eisenberg, *An Early Altarpiece by Lorenzo Monaco*, „Art Bulletin", 1957 (XXXIX), p. 49—52; Meiss, *Four Panels by Lorenzo Monaco*, „Burlington Magazine", 1958 (C), p. 191—196; Levi d'Ancona, *Some New Attributions to Lorenzo Monaco*, „Art Bulletin", 1968 (XL), p. 175—191.

322. Sirén (*Don Lorenzo Monaco*, p. 57—60) pune în legătură cu acest tablou de altar patru mici tablouri (*Naşterea lui Cristos* din colecţia Smith, *Adoraţia magilor* şi *Vizita Mariei la Elisabeta* din colecţia Perry din Glaucester, *Fuga în Egipt* din Altemburg care împodobeau, după opinia sa, predela.

323. O replică întrucîtva mai tîrzie a acestui tablou de altar îl constituie tablourile din National Gallery of London (*Incoronarea Mariei* şi voleţii laterali înfăţişînd grupuri de sfinţi) care intră, cum a demonstrat Pudelko (*The Stylistic Development of Lorenzo Monaco*, p. 247), în componenţa polipticului pe care Monaco l-a realizat, după mărturia lui Vasari, pentru mînăstirea sf. Benedict. Din acest altar au făcut parte, după opinia lui Pudelko, scenele din viaţa sf. Benedict aflate la National Gallery şi în Pinacoteca Vaticanului, precum şi admirabila imagine a Mariei din *Buna Vestire* din colecţia Liechtenstein din Viena.

324. Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1932 (XII), p. 26. Mi se pare nepotrivită comparaţia făcută de Berenson între Lorenzo Monaco şi Andrei Rubliov.

325. Deosebit de interesante în această privinţă sînt desenele în peniţă ale lui Monaco, ajunse pînă la noi şi păstrate la Uffizi (Sirén, *Don Lorenzo Monaco*, pl. XIX, XXII, XXIII). Ele demonstrează în mod elocvent că baza gîndirii artistice a maestrului o constituia linia care determina caracterul întregii construcţii compoziţionale.

326. Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1939 (XII), p. 173. Comp. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte", 1940 (V), p. 177.

327. Salmi, *Francesco d'Antonio Fiorentino*, „Rivista d'Arte", 1929 (XI), p. 2 şi urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 34; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, p. 186—187. Cu începere din deceniul al doilea, Francesco d'Antonio a început să-l imite pe Gentile da Fabriano şi pe Masolino.

328. Despre Rossello di Jacopo Franchi, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 52—66 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, „Art in America", 1927 (XVI), p. 39—40; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1932 (XII), p. 189—193 (Berenson îi atribuie în mod eronat lui Franchi o serie de tablouri ce aparţin Maestrului Răstignirii Griggs); Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 423—425; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Burlington Magazine", 1933 (LXIII), p. 173. În Muzeul de artă „A. S. Puşkin" din Moscova există un tablou valoros de Franchi — *Madona cu sf. Anton Schimnicul* cu Ioan Botezătorul şi cu doi îngeri (pl. 165).

329. Despre Giovanni del Ponte, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 67—86 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Schubring, *Die älteste Darstellung des „Trionfo della Fama" von Petrarca*, „Pantheon", 1929 (V), p. 516 şi urm.; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1932 (XII), p. 176—177; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Burlington Magazine", 1933 (LXIII), p. 170, Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 214—215; Salvini, *Lo sviluppo stilistico di Giovanni dal Ponte*, „Alti e memorie della Accademia Petrarca in Arezzo" 1934 (XVI); Sandberg-Vavalà, *A Madonna of Humility by Giovanni dal Ponte*, „Burlington Magazine, 1946 (LXXXVIII), p. 191—192; Boschetto, *Dipinti italiani nei Musées Royaux. Le storie delle Vergine e altre cose*, „Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts", 1954, No 1, p. 13—23.

330. Despre Parri Spinelli, vezi: Vasari, *Vita di Parri Spinelli con introduzione di M. Salmi*, Firenze, 1914; Sirén, *A Late Gothic Poet of Line*, „Burlington Magazine", 1914 (XXIV), p. 323—330; 1914 (XXV), p. 15—24; *Catalogo della Pinacoteca Communale di Arezzo a cura di Mario Salmi*, Città di Castello, 1921, p. 20—24; Sirén, *Pictures by Parri Spinelli*, „Burlington Magazine", 1926 (XLIX), p. 117—124; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 220—238 (cu indicarea bibliografiei mai vechi); Refice, *Parri Spinelli nell'arte fiorentina del secolo XV*, „Commentari", 1951 (II), p. 196—200. Majoritatea atribuirilor făcute de Sirén nu ni se par acceptabile. El îi atribuie lui Parri Spinelli lucrări de-ale lui Francesco d'Antonio, ale Maestrului Madonei Strauss şi ale Maestrului del Bambino Vispo.

331. Despre aşa-numitul Maestro del Bambino Vispo, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 191—203 cu indi-

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

carea lucrărilor mai vechi ale lui Sirén); Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1932 (XII), p. 177—188; Colasanti, *Quadri fiorentini inediti*, „Bollettino d'Arte", 1933/34 (XXVII), p. 337 și urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 276—278; Pudelko, *The Maestro del Bambino Vispo*, „Art in America", 1938 (XXVI), p. 47—63; Post, *A History of Spanish Painting, VII*, Cambridge (Mass.), 1938, p. 790—793, des. 305; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, p. 183—185; Longhi îl indentifică pe Maestrul del Bambino Vispo cu Gil Master al lui Post, care a lucrat în Valencia. — Longhi îi atribuie acestuia o serie de lucrări pe care Post le pune pe seama atelierului lui Andres Marsal de Sas (Post, *A History of Spanish Painting, III*, p. 274, IV, des. 237, 241; VI, des. 245, 246). Comp. Meiss, *Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop*, „Journal of the Walters Art Gallery", 1941 (IV), p. 45—87.

332. Despre Maestrul Madonei Straus, vezi: Longhi, *Ricerche su Giovanni di Francesco*, „Pinacotheca", 1928, p. 34—35; Offner, *The Mostra del Tesore di Firenze Sacra*, „Burlington Magazine", 1933 (LXIII), p. 169—170; Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Rivista d'Arte". 1933 (XV), p. 237; Salmi, *Aggiunte al Tre- e al Quattrocento fiorentino*, „Rivista d'Arte", 1934 (XVI), p. 176; Pudelko, *The Maestro del Bambino Vispo*, p. 63. Un loc intermediar între Maestrul Madonei Straus și Pseudo-Ambrogio Baldese ocupă autorul unei mici *Madone* de la Ermitaj, care figurează ca aparținînd lui Tommaso da Modena (sic!)

333. Despre Pseudo-Ambrogio Baldese, vezi: Sirén, *Descriptive Catalogue of the Pictures in the Jarves Collection*, New York, 1916, p. 58 (identificare greșită cu Ambrogio Baldese); Offner, *Italian Primitives at Yale University*, p. 19—20; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IX*, p. 86—92 (comp. remarcile critice ale lui Longhi); Longhi, *Ricerche su Giovanni di Francesco*, „Pinacotheca", 1928, p. 34—35; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1932 (XII), p. 174—176; Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, „Rivista d'Arte", 1933 (XV), p. 240—243; Pudelko, *The Minor Masters of the Chiostro Verde*, „Art Bulletin", 1935 (XVII), p. 82—89. Pudelko este înclinat să-l identifice pe Pseudo-Ambrogio Baldese cu Bonaiuto di Giovanni, amintit în documente florentine între anii 1427—1457.

334. Despre Mariotto di Nardo, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting IX*, p. 209—220 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Berenson, *Quadri senza casa. Il Tre-*

cento fiorentino, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1294—1300; Procacci, *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, p. 231—233; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, p. 169; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 292—295; Puncey, *Initial Letter*, „Burlington Magazine", 1946 (LXXXVIII), p. 71—73; Eisenberg, *A Flagellation by Mariotto di Nardi*, „Record of the Art Museum, Princeton University", 1949, p. 6—14, Id., „Bulletin of the Allan Memorial Art Museum", 1951 (IX), p. 9—16; Moriondo, „Bollettino d'Arte", 1952 (XXXVII), p. 351. În Muzeul de artă occidentală și orientală din Kiev, există o *Adorație a păstorilor* de Mariotto di Nardo. De mîna aceluiași a fost executată *Madona* păstrată la Ermitaj și *Madona cu sf. Ștefan și Anton Schimnicul*, păstrată în Muzeul din Kazan (comp. Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, p. 169).

335. Despre Bicci di Lorenzo, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, p. 1—38 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1932 (XII), p. 174; Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, p. 170; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 71—74; Tolnay, *Music of the Universe: Note on a Painting*, „Journal of the Walters Art Gallery", 1943, p. 82—104; Zeri, *Una precisazione su Bieci di Lorenzo*, „Paragone", 1958, No 105, p. 67—71.

336. Comp. Schubring, *Cassoni*, Leipzig, 1923, No 18, 21, 22, 24, 32—35, 38, 78, 88, 94, 96, 97, 427, 431.

337. Despre acești artiști vezi vol. III al prezentei lucrări (Quattrocento).

338. Despre Maestrul Răstignirii Griggs, vezi: Offner, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, p. 170—172; Pudelko, *The Maestro del Bambino Vispo*, p. 63; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, p. 185.

339. Korelin, *Ranni italianski gumanizm i ego istoriografia*, II, p. 834, 875.

340. Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova*, „Rivista d'Arte", 1931 (XII), p. 360.

341. Salvini, *L'arte di Agnolo Gaddi*, p. 172—173.

342. Despre Meo da Siena, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 20—26; Weigelt, *Meo da Siena*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXIV (1930), p. 404—405 (cu indicarea întregii bibliografii a problemei); Valentiner, *Saint Ansano by Meo Siena*, „Art Quarterly", 1938 (I), p. 104—108. Dintre lucrările generale despre școala umbriană de pictură, cele mai substanțiale sînt: Gnoli, *L'arte umbra alla Mostra di Perugia*, Pergamo, 1908; Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*,

Scanned with CamScanner

Berlin, 1912, Gnoli, *Pitturi e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, 1923; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 1—198.

343. Despre Palmerucci, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, V*, p. 80—90 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei). Id., *Drei Madonnen des Guidaccio Palmerucci*, „Belvedere", 1927 (XI), p. 140; Salmi, *Nuove opere di Guidaccio Palmerucci*, „La Diana", 1931 (VI), p. 267—274; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 354—355.

344. Despre Cola Petruccioli, vezi Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting*, New York, 1918, p. 43—51; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, V*, p. 100—107 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei).

345. Singura lucrare semnată și datată (1393) a lui Francesco di Antoni se păstrează în Muzeul de artă „A. S. Pușkin" din Moscova. Acest poliptic trădează o cunoaștere temeinică a picturii sieneze de către autorul lui (îndeosebi a creației lui Luca di Tommé și a lui Bartolo di Maestro Fredi). În semnătura sa, Francesco di Antonio se autointitulează „de Ancona". Între anii 1370 și 1378, el l-a ajutat pe Ugolino di Prete Ilario să zugrăvească catedrala din Orvieto. Sînt toate motivele să credem că acest Ilario a fost discipolul lui Luca di Tommé care a vizitat Orvieto în anul 1374. Apropierea excepțională a lui Francesco di Antonio de maeștri sienezi nu trebuie să ne mire, întrucît Orvieto a fost din vremuri vechi unul dintre principalele centre ale artei sieneze (în afară de Luca di Tommé, aici au lucrat Maitani, Simone Martini și Lippo Memmi). Vezi: Fumi, *Il Duomo d'Orvieto*, p. 389; Gnoli, *Pittori e miniatori nell'Umbria*, Spoleto, 1923, p. 119.

346. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 114—117.

347. Despre Nuzi și Ghissi vezi: Colosanti, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909, p. 22—32; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 127—176 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Romagnoli, *Allegretto Nuzi, pittore fabrianese*, Fabriane, 1927; Serra, *L'arte nelle Marche*, Pesaro, 1929, p. 279 și urm.; Berenson, *Studies in Medieval Painting*, New Haven, 1930, p. 64—74; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 343—344, 196; Offner, *Corpus of Florentine Painting, Section III, vol. V*, New York, 1947; Zeri, *Note su quadri italiani all'estero. I. Ricostruzione di un dossale di Allegretto Nuzi*, „Bollettino d'Arte", 1949 (XXXIV), p. 21—22; Marabottini, *Allegretto Nuzi*, „Rivista d'Arte", 1951—1952 (XXVII), p. 23—55. Marchi gravita spre Rimini și spre Bologna.

Scanned with CamScanner

348. Despre Traini, vezi: Bonaini, *Memoria inedite intorno alla vita e dipinti di Francesco Traini*, Pisa, 1846; Simoneschi. *Notizie e questione intorno a Francesco Traini*, Pisa, 1898; Kurzwelly, *Buffalmacco und Traini-Fragen*, „Repertorium für Kunstwissenschaft" 1912 (XXXV), p. 337 şi urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 202—225; Id., *Ein Gemälde von Francesco Traini*, „Belvedere", 1925 (VIII), p. 100—101; Gombosi, *Francesco Traini a Firenze*, „Dedalo", 1926/27 (VII), p. 256—266; Beenken, *Das Urbild der sienesischen Assuntadarstellungen im XIV und XV. Jahrhundert*, „Zeitschrift für bildende Kunst", 1928, p. 73 şi urm.; Salmi, *San Michele di Crespina*, „Annale delle Università toscane", 1929 (XII), p. 141—148; Bacci, *Il Trionfo di S. Tommaso di F. di Traiani e le sue attinenze alla scuola senese*, „La Diana", 1930 (V), p. 161—175; Salmi, *Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa*, „Rivista d'Arte", 1931 (XIII), p. 471—476; Meiss, *The Problem of Francesco Traini*, „Art Bulletin", 1933 (XV), p. 96—173 comp. Beenken, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1934 (III), p. 73; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 498—499; H. Gronau, *Traini*, „Allgemeises Lexikon der bildenden Künstler", XXXIII (1939), p. 340—341; Coletti, *Primitivi*, vol. II, Novara, 1946, p. XXX, LXV, nota 9, vol. III, Novara, 1947, p. XXIX—XXXI; Paccagnini, *Il Problema documentario di Francesco Traini*, „Critica d'Arte", 1949 (VII), p. 191—201; Vigni, *Il „Maestro del Trionfo di S. Tommaso*, „Bollettino d'Arte", 1949 (XXXIV), p. 311—321; Toesca, *Il Trecento*, p. 659—661. Atribuirile făcute de Van Marle, de Gombosi şi de Vigni ni se par neîntemeiate. Tabloul înfăţişînd *Triumful lui Toma d'Aquino* a fost supus nu de mult operaţiilor de restaurare, prilej cu care au fost îndepărtate toate adausurile ulterioare.

349. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting V*, p. 277—284, 240—250 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Turino di Vanni, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXXIII (1939), p. 489—490.

350. Despre Bartolomeo Cristiani, vezi Khvoshinsky e Salmi, *I pittori toscani dal XIII al XIV secolo, I fiorentini del Trecento*, Roma, 1914, p. 37; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, V*, p. 302—305; Lasareff, *Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia*, „Art in America", 1927 (XVI), p. 31—32; Sileiko-Andreeva, *Madonna s mladenţem i anghelami. Italianski primitiv XIV veka*, „Jizn muzeia. Biuleten Gos muzeia iziaşcinîh iskusstv", 1927, p. 30—31; Berenson, *Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1312; Offner, „Mitteilungen des Kunsthisto-

Scanned with CamScanner

rischen Institutes in Florenz", 1956 (VII), p. 192. Penelului lui Giovanni di Bartolomeo Cristiani îi aparține frumoasa *Madonă cu îngeri* din Muzeul de artă „A. S. Pușkin" din Moscova.

351. Despre Roberto Oderisi, vezi: Berenson, *Roberto Oderisi und die Incoronata Fresken*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1900, p. 448—450; Id., *A. Panel by Roberto Oderisi*, „Art in America", 1923 (XI), p. 69—76; Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, p. 62; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, V, p. 328—341; Lasareff, *A New Panel by Roberto Oderisi*, „Burlington Magazine", 1927 (LI), p. 128—133; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 344—345; Quintavalle, „Bollettino d'Arte", 1932, p. 230 și urm.; Morisani, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli, 1947, p. 82 și urm.; „Emporium", 1955 (XII) p. 123 și urm., Morisani, *An Altar Panel by Roberto Oderisi*, „Art Quarterly", 1957 (XX), p. 156—162.

352. Despre școala din Rimini și din Romagna, vezi: Brach, *Giottos Schule in der Romagna*, Strassburg, 1902; Vitzthum, *Über Giotto's Schule in der Romagna*, „Sitzungsberichte der Berliner Kunsthistorischen Gesellschaft", 1905 (III), p. 18 și urm.; L. Venturi, *A traverso le Marche*. „L'Arte", 1915 (XVIII), p. 1 și urm.; Sirén, *Giuliano, Pietro und Giovanni da Rimini*, „Burlington Magazine", 1916 (XXIX), p. 272 și urm., 312 și urm.; Van Marle, *La scuola di Pietro Cavallini a Rimini*, „Bollettino d'Arte", 1921 (XV), p. 248 și urm.; Id., *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 279—354; Nave, *Newly Discovered Frescoes at Rimini*, „Burlington Magazine", 1925 (XLVI), p. 3 și urm., 72 și urm., 133 și urm.; Romiti, *L'opera di Giovanni Baronzio nella Romagna e nelle Marche*, „L'Arte", 1928 (XXXI), p. 215 și urm.; Serra, *L'arte nell Marche*, Pesaro, 1929, p. 261—279; Coletti, *Sull'origine e sulla diffusione della scuola pittorica romagnola nel Trecento*, „Dedalo", 1930 (XI), p. 197—217, 221 și urm., Salmi, *Intorno al miniatore Neri*, „La Bibliofilia", 1931, p. 265—286; Id., *La scuola di Rimini*, „Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte", 1931—1932 (III), p. 226 și urm.; 1932—1933 (IV), p. 145 și urm.; 1935—1936 (VII), p. 98 și urm.; Id., *Francesco da Rimini*, „Bollettino d'Arte", 1932, p. 249 și urm.; Id., *Nota su Pietro da Rimini*, „Dedalo", 1933 (XIII), p. 3—17; Corbara, *Due Antifonari miniati dal riminese Neri*, „La Bibliofilia", 1935, p. 317—331; Van Marle, *Contributo allo studio della storia pittorica del Trecento a Rimini*, „Rimini", 1935 luglio-agosto, p. 3 și urm.; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 37—39; Beenken, *The Master of the Last Judgment at Rimini*, „Burlington Magazine", 1935 (LXVII), p. 53—66; Comune di Rimini, *Mostra della pittura ri-*

minese del Trecento. Catalogo a cura di Cesare Brandi, Rimini, 1935, (comp. remarcile critice ale lui Salmi în „Rivista d'Arte", 1935 (XVIII), p. 323 și urm.; 1936 (XVIII), p. 409 și urm.); Salmi, *L'Abbazia di Pomposa*, Roma, 1936; Brandi, *Conclusioni su alcuni discussi problemi della pittura riminese del Trecento*, „Critica d'Arte", 1936 (I), p. 229 și urm.; Id., *Aggiunte alle conclusioni su alcuni discussi problemi della pittura riminese del Trecento*, ibid., 1937 (II), p. 193 și urm.; A. Venturi, *Gruppo di case inedite*, „L'Arte", 1938 (XLI), p. 47; Ferrari, *Contributo allo studio della miniatura riminese*, „Bollettino d'Arte", 1938 (XXXI), p. 447 și urm.; Barbara, *Un complesso di affreschi romagnoli*, „Rivista d'Arte", 1939 (XXI), p. 41—51; Medea, *Iconografia dei riminesi*, „Rivista d'Arte", 1940 (XXII), p. 1 și urm.; Constable, *Fresco of the Crucifixion of the School of Rimini*, „Boston Museum Bulletin", 1941, August, p. 47—54; Sinibaldi e Brunetti, *Catalogo della Mostra Giottesca*, p. 568—591; Servolini, *La pittura gotica romagnola*, Forli, 1944; Coletti, *I primitivi*, vol. II, p. VI—XX; Sandberg-Vavalà, *Madonna by Giovanni Baronzio*, „Burlington Magazine", 1947 (LXXXIX), p. 30—32; Longhi, *Giudizio sul Duecento*, p. 43; Friedmann, *Iconography of a Madonna and Child by Giovanni Baronzio in the Kress Collection*, „Gazette des Beaux-Arts", 1949, I, p. 345—352; Toesca, *Schedula per Giovanni Baronzio da Rimini*, „Beiträge für G. Swarzenski", Berlin, 1951, p. 67—69; Id., *Il Trecento*, p. 718—732; Martini, *Il Crocefisso riminese di Bagnacavallo*, „Paragone", 1955, No 69, p. 61—64. După apariția lucrărilor lui Salmi și Brandi, concluziile lui Van Marle necesită amendamente critice (sînt discutabile în special datările lui timpurii penru lucrările de șevalet). În Muzeul din Kiev, se păstrează un mare triptic înfățișînd *Madona în slavă și scene din viața ei*. Acest triptic, realizat nu mai tîrziu de primul deceniu al secolului al XIV-lea, este o lucrare a școlii din Rimini care confirmă legătura strînsă a acesteia cu pictura romană. Atribuit (nu este clar din ce considerații) de către S. A. Ghiliarov, școlii sieneze, tripticul respectiv trădează o serie de asemănări cu miniaturile lui Neri da Rimini.

353. Salmi datează aceste fresce prea tîrziu (c. 1340). Faptul se explică prin aceea că el le consideră ca fiind contemporane cu scenele din viața evanghelistului Ioan care au fost realizate, în adevăr, nu înainte de deceniul patru. Beenken greșește atribuind o scenă din acest ciclu autorului *Judecății de apoi*, celelalte scene atribuindu-le unui discipol apropiat al acestuia. Scenele din viața lui Ioan sînt distanțate fără îndoială de *Judecata de apoi* cu o bucată de timp apreciabilă, cum a ară-

Scanned with CamScanner

tat, pe bună dreptate Brandi. Spre deosebire de Salmi, atît Brandi cît și Beenken subliniază puternica influență a lui Cavallini asupra autorului *Judecății de apoi.*

354. O caracterizare exactă asupra artei norditaliene a făcut Justi (*Diego Velásquez und sein Jahrhundert*, I, Bonn, 1888, p. 74). „In Norditalien galt mehr die Natur als das Ideal, mehr die Farbe als die Zeichnung mehr Grazie und Bewegung als Schönheit, mehr der malerisch-perspektivische Schein als das architektonische Gesetz" (În Nordul Italiei, naturii i se acorda o atenție mai mare decît idealului și tot așa, culorii decît desenului, grației și mișcării decît frumuseții, viziunii pictural-perspectivale decît legității arhitectonice). Primul care a apreciat după merit particularitățile picturii din Nordul Italiei a fost Julius Schlosser (vezi; *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts,* „Jahrburch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 1895 (XVI), p. 144 și urm., Id., *Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso,* ibid., 1898 (XIX), p. 240 și urm.; Id., *Oberitalienische Trecentisten,* Leipzig, 1921. Comp. Coletti, *I primitivi, vol.* II, p. XX și urm.

355. Comp. Longhi, *Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa* (darea de seamă despre referatul ținut la ședința institutului din 5 dec. 1931). „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1933 (IV), p. 135—136; Id., *Momenti della pittura bolognese,* „L'Archiginnasio", 1935, p. 111—146; Id., *La Mostra del Trecento bolognese,* „Paragone", 1950, No 5, p. 5—44; *Guida alla Mostra della pittura bolognese del Trecento,* Bologna, 1950 (cu un cuvînt introductiv al lui Longhi, retipărit în „Paragone"). Bibliografia despre pictura bologneză este dată de Van Marle în *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 394 și urm. După cercetările capitale ale lui Longhi, toată această literatură este astăzi depășită. Comp. Filippini, *Per la storia dell'antica pittura bolognese,* „Il Comune di Bologna", 1931, luglio; Id., *La collezione dei quadri del Museo Civico di Bologna,* ibid., 1932, aprilie; Coletti, *I primitivi,* vol. III, p. XX—XXXIV; Id., *Sulla Mostra della pittura bolognese del Trecento, con una coda polemica,* „Emporium", 1950 (CXII), p. 243—250; Toesca, *Il Trecento,* p. 733—746.

356. Sandberg-Vavalà, *Italo-Byzantine Panels at Bologna,* „Art in America", 1929 (XVII), p. 64 și urm. *Coborîrea după cruce* a intrat în castelul Rohoncz din Lugano.

357. Comp. literatura indicată în nota 110 din primul volum al prezentei lucrări. (Protorenașterea)

358. Despre miniatura bologneză din secolul al XIV-lea, vezi: Malaguzzi-Valeri, *I codici miniati di*

Niccolò di Giaccomo e della sua scuola in Bologna, „Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per la Romagna", 1882; Id., *La collezione delle miniature nell'archivo di Stato di Bologna*, „Archivo storico dell'arte", 1894 (VII), p. 1 și urm.; Id., *La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo*, „Archivio storico italiano", 1896, p. 262 și urm.; Id., *Catalogo delle miniature e disegni posseduti dell' archivio di Stato a Bologna*, „Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna", 1898; Ciacio, *Appunti intorno alla miniatura bolognese del secolo XIV*, „L'Arte", 1907 (X), p. 105 și urm.; Erbach von Fuerstenau, *La miniatura bolognese nel Trecento* (Studi su Niccolò di Giaccomo), „L'Arte", 1911 (XIV), p. 1 și urm.; 107 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 394—398„ 410—413; D'Ancona, *La miniature italienne*, Paris — Bruxelles, 1925, p. 29—33; Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*. La collezione Hoepli, Milano, 1930; Coletti, *Un affresco, due miniature e tre problemi*. „L'Arte", 1934 (XXXVII), p. 101 și urm.; Filippini e Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna*, Firenze, 1947; Toesca, *Il Trecento*, p. 834—841; Salmi, *La miniatura italiana*, Milano, 1956, p. 15—21.

359. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 104—106; Coletti, *Sull'origine e sulla diffusione della scuola pittorica romagnola nel Trecento*, „Dedalo", 1930 (XI), p. 308—310; Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma, 1934, p. 245—249; Salvini, „Studii Trecentini", 1938, p. 221—228; Filippini, *Gli Affreschi di Monte da Bologna nel Duomo di Trento, Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per l'Emilia e la Romagna:*, 1939/40 (V), p. 189—204. Acest Monte da Bologna nu trebuie confundat în nici un caz — așa cum face Filippini — cu autorul frescelor semnate (Mons de Bononia) ale catedralei din Trento, realizate abia în ultima parte a secolului al XIV-lea.

360. Despre Vitale da Bologna, vezi: Brach, *Giottos Schule in der Romagna*, Strassburg, 1902, p. 102—107, des. 6 și 11; Frati, *Un polittico di Vitale da Bologna*, „Rassegna d'Arte", 1909 (IX), p. 171 și urm.; Id., *Un opera ignoto di vitale da Bologna*, „L'Arte", 1911 (XIV), p. 442 și urm.; Filippini, *Vitale da Bologna*, „Bollettino d'Arte", 1912 (VI), p. 13 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 398—408; Sandberg-Vavalà, *Vitale dalle Madonne e Simone dei Crocefissi*, „Rivista d'Arte", 1929 (XI), p. 449—480; 1930 (XII), p. 1—70; Coletti, *Sull'origine e sulla diffusione della scuola pittorica romagnola nel Trecento, I*, „Dedalo" 1930

Scanned with CamScanner

(XI), p. 293—298; Manceri, *Punti ascuri della pittura bolognese. Vitale degli Equi*, Bolletino d'Arte", 1930 (XXIII), p. 554 și urm., Salmi, *Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa*, „Revista d'Arte", 1931 (XIII), p. 471—476; Longhi, *Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1933 (IV), p. 135—136; Id., *Momenti della pittura bolognese*, „L'Archiginnasio", 1935, p. 111—146; Brandi, *Nuovi affreschi bolognesi del Trecento nella Pinacoteca di Bologna*, „Bollettino d'Arte", 1935 (XXVIII), p. 364—376; Id., *Un „Cenacolo" di Vitale scoperto nel convento di S. Francesco a Bologna*, „Bollettino d'Arte", 1936 (XXIX), p. 448—457; Salmi, *La Badia di Pomposa*, Roma, 1936; Brandi, *Vitale da Bologna*, „Critica d'Arte", 1937 (II), p. 145 și urm.; Becherucci, *Il Cenacolo di Vitale nella chiesa di S. Francesco*, „Il Commune da Bologna", 1937, p. 29—37; A. Venturi, *I due sportelli del trittico di Vitale da Bologna*, „L'Arte", 1937 (XL), p. 200—209; „Le Arti", 1940/41 (III), p. 219—220; Servolini, *A Madonna by Vitale da Bologna*, „Burlington Magazine", 1947 (LXXXIX), p. 78—81; Arcangeli, *Un Vitale e un Jacopo da Bologna*, „Proporzioni", 1948 (II), p. 63—74; Sorrentino, *Il distacco degli affreschi di Vitale e scolari nell-ex oratorio di Mezzarata in Bologna*, „Bollettino d'Arte", 1949 (XXXIV), p. 265—269; Suida, *Some Bolognese Trecento Paintings in America*, „Critica d'Arte", 1950 (IX), p. 52 și urm.

261. Despre Andrea da Bologna, vezi: Filippini, *Andrea da Bologna miniatore e pittore del secolo XIV*, „Bollettino d'Arte", 1911 (V), p. 50 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 427—436 și des. 242—249; Longhi, *Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa*, p. 135—136; Berenson, *Pitture italiene del Rinascimento*, p. 9; Salmi, *La Badia di Pomposa*, Roma, 1936. Cum bine a remarcat Longhi, Andrea da Bologna nu poate fi identificat cu autorul picturilor murale din capela Sf. Ecaterina din biserica San Francesco din Assisi. Aceste picturi care conțin un admirabil portret al cardinalului Albornos datează din jurul anului 1368. Frescele din Badia di Pomposa au fost atribuite pentru prima dată lui Andrea da Bologna de către Longhi cu care s-a declarat de acord și Sandberg-Vavalà „Art in America", 1931 (XX), p. 17.

362. Coletti, *Il „Maestro dei Padiglioni"*, Miscellanea di storia dell'arte in onore di I.B. Supino", Firenze, 1933, p. 211—218.

363. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 453; Bacci, *Notizie sui pittori bolognesi: Dalmasio di Jacopo Scanabecchi e Lippo di Dalmasio a Pistoia (1359—1389)*, „Le

Arti", 1941/42 (IV), p. 106—112. Longhi îi atribuie în mod convingător lui Dalmasio scenele din viața sf. Grigore din Santa Maria Novella, frescele corului din San Francesco din Pistoia, *Răstignirea* din Pinacoteca din Bologna, *Răstignirea* aflată în colecția Acton din Florența, *Coborîrea de pe cruce* din colecția Visconti di Madone, *Biciuirea lui Cristos* din colecția Kress, *Sfinții* din Muzeul din Detroit. Din grupul lucrărilor respective trebuie exclusă, cum pe bună dreptate propune Coletti („Emporium", 1950, p. 245—247), *Madona* din New Haven, apropiată ca stil de renumita icoană cu imaginile Magdalenei și ale sfinților, păstrată în Pinacoteca din Perugia. Pe acest artist, Colletti îl numește condiționat „Maestro di Mezzarata".

364. Despre Simone dei Crocefissi, vezi: Baldani, *Documenti e studi pubbl. per cura della R. Deputazione di storia patria per la Romagna,* serie III, 1909, p. 460; Frati, *Dalmasio e Lippo de Scanabecchi e Simone dei Crocefissi,* „Atti e memorie della R. Deputazione di istoria patria per la Romagna", serie III, 1909 (XXVII), p. 209 și urm., Gnoli, *Un dipinto sconosciuto di Simone de'Crocefissi,* „Rassegna d'Arte", 1912 (XII), p. 47 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting ,IV,* p. 438—452; Sandberg-Vavalà, *Vitale dalle Madonne e Simone dei Crocefissi,* „Rivista d'Arte", 1929 (XI), p. 449—480; 1930 (XII), p. 1—36; Arslan, *Note su Simone di Filippo,* „Il Commune di Bologna" 1930, gennaio; Salmi, *Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa,* „Rivista d'Arte", 1931 (XIII), p. 475; Filippini, *La colezione dei quadri del Museo Civico di Bologna,* „Il Commune di Bologna", 1932, aprilie, p. 24—25; Longhi, *Officina ferrarese,* Roma, 1934, p. 8—9; Zucchini, *Opere d'arte inedite. II. L'Incoronata di Simone dei Crocefissi,* „Il Commune di Bologna", 1934, settembre; Id., *Opere d'arte inedite. VI. Quadri della Compagnia dei Lombardi,* „Il Commune di Bologna", 1935, febbraio; Arslan, *Cristoforo da Bologna,* „Rivista d'Arte", 1937 (XIX), p. 96, 100—102; Patrizi, *Nota su Simone dei Crocefissi,* „Critica d'Arte", 1955, fasc, 9, p. 249—251. Arta lui Simone dei Crocefissi înseamnă aplatizarea și vulgarizarea a tot ceea ce moștenise el de la Vitale. Sandberg-Vavalà îi atribuie pe bună dreptate lui Simone *Madona cu doi îngeri și cu un adorator,* aflată în Pinacoteca din Bologna. Acest tablou are o semnătură falsă (Vitale da Bologna) și o dată falsă (1320). Arslan căruia îi datorăm cea mai minuțioasă analiză a lucrărilor lui Simone și ale școlii sale, a remarcat cîteva grupuri de tablouri pe care le pune pe seama a nu mai puțin de cinci maeștri.

365. Despre Cristoforo di Giaccomo, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of*

Painting, IV, p. 412—414; Longhi, *Officina ferrarese*, p. 7—8, 157; „Critica d'Arte", 1940 (V), fasc. XXV—XXVI, p. XXII; Arslan, *Cristoforo da Bologna*, „Rivista d'Arte", 1937 (XIX), p. 87—114. Numele lui Cristoforo di Giaccomo este întîlnit în documentele bologneze dintre 1374 și 1410. Bazîndu-se pe tablourile semnate, Longhi și Arslan îi atribuie lui Cristoforo încă o serie de lucări (scene din viața lui Cristos din Museo Civico din Pesaro, fresca înfățișîndu-l pe Antonio Abbata aflată în Pinacoteca din Bologna, fragmentul de frescă înfățișind *Inchinarea magilor* din Galeria de artă din Ferrara, ș.a.).

366. Despre Jacopino de'Bavosi, vezi: Frati, *Jacopino de'Bavosi, pittore bolognese del secolo XIV*, „L'Arte", 1914 (XVII), p. 393—395; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 418—427; Vavalà, *Some Bolognese Paintings outside Bologna and a Trecento Humourist*, „Art in America", 1931 (XX), p. 12—37; Arslan, *Jacopo de Bavosi e Jacopo Avanzi*, „Il Commune di Bologna" 1931, p. 3 și urm.; Brandi, *Nuovi affreschi bolognese del Trecento nella Pinacoteca di Bologna*, „Bollettino d'Arte", 1935 (XXVIII) p. 371—374; Arcangeli, *Un Vitale e un Jacopo da Bologna*, „Proporzioni", 1948 (II), p. 67—74; Suida, *Some Bolognese Trecento Paintings in America*, „Critica d'Arte" 1950 (IX), p. 52 și urm. Frati, iar după el și Arslan îl identifică pe autorul frescelor din Mezzarata, semnate Jacobus J., cu Jacopino de'Bavosi. O mare asemănare stilistică cu aceste picturi murale trădează tablourile grupate în mod convingător de Van Marle și de Vavalà sub numele lui „Pseudo-Jacopo Avanzi", ceea ce ne dă dreptul să-l identificăm pe acesta din urmă cu Jacopino de'Bavosi. Acest maestru care nu are nimic comun cu Jacopo Avanzi — autorul *Răstignirii* semnate din Galeria Colonna din Roma [Filippini, *Jacopo Avanzi pittore bolognese del 1300*, „Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna", 1912, p. 31 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, *IV*, p. 416—426; Fiocco, *Le pitture venete del Castello di Konopište*, „Arte veneta", 1948 (II), p. 16—17] provine din Școala lui Vitale și a suferit puternica influență a pictorilor din Rimini.

367. Atribuirea picturilor murale pisane constituie una dintre cele mai controversate probleme din istoria artei Trecento-ului. Vasari-Milanesi, (*Vite*, *I*, p. 473, 514, 596) le-a atribuit lui Orcagna, lui Lorenzetti și lui Buffalmacco; Cavalcaselle (Crowe and Cavalcaselle, *History of Painting in Italy*, ed. Langton Douglas, III, p. 104) le-a atribuit lui Lorenzetti; A. Venturi (*Storia dell'arte italiane*, V, p.

722) le-a atribuit unui urmaş anonim al lui Lorenzetti; Supino (*Il Campo Santo di Pisa*, Firenze, 1896, p. 57; *L'arte pisana*, Firenze, 1904, p. 268), Curzevelli (*Buffalmacco und Traini Fragen*, „Repetorium für Kunstwissenschaft", 1912, p. 348—350), Van Marle (*The Development of the Italian Schools of Painting, V*, p. 210 şi urm.), Meiss (*The Problem of Francesco Traini*, „Art Bulletin", 1933, p. 96 şi urm.), Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, p. 498—499), Coletti (I *primitivi*, vol. III, p. XXIX—XXX), Ortel (*Die Frühzeit der italienischen Malerei*, p. 177) consideră că le-a pictat Francesco Traini; Vitzthum (*Von den Quellen des Stils im Triumph des Todes*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1905, p. 199 şi urm.) le atribuie unui maestru pisan aflat sub puternica influenţă a artiştilor din şcoala din Rimini; Salmi (*Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa*, „Rivista d'Arte", 1931, p. 471—476) le atribuie unor artişti care au lucrat după cartoanele lui Traini; Toesca (*Il Trecento*, p. 664) le atribuie unui maestru pisan anonim apropiat de Traini, pentru ca, în sfîrşit, Longhi (*Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1933, p. 136) să i le artibuie lui Vitale da Bologna, iar mai tîrziu unui maestru anonim din Bologna. Independent de Longhi, eu am ajuns, încă din anul 1930, la concluzia că frescele pisane aparţin şcolii bologneze. Aceste fresce nu pot fi atribuite lui Traini întrucît arta acestuia era strîns legată de Siena, în timp ce arta pictorilor care au activat în Camposanto aparţine cu totul limbajului expresiv al celor din Bologna. Punctele de contact cu fragmentele din *Trimful Morţii* al lui Orcagna din Santa Croce trebuie explicat prin dorinţa comanditarilor care au vrut, probabil, să vadă în Pisa cópii după renumitele fresce din biserica florentină. Picturile murale din Camposanto au avut mult de suferit din cauza bombardamentului aerian din timpul celui de-al doilea război mondial (mari distrugeri le-au fost pricinuite îndeosebi *Triumfului Morţii şi Anahoreţilor)*. Vezi *The Campo Santo of Pisa now*, „Burlington Magazine", 1945 (LXXXVII), p. 35—39; Sanpaolesi, *Le sinopie del Camposanto di Pisa*, „Bollettino d'Arte", 1948 (XXXIII), p. 34—43. Despre iconografia *Triumfului morţii*, vezi: Guerry, *Le thème du „Triomphe de la Mort" dans la peinture italienne*, Paris, 1950.

368. În Camposanto, maeştrilor bolognezi le mai aparţin şi frescele ce ilustrează istoria lui Iov. Vezi: Salmi, *Per la storia della pittura a Pistoia ed a Pisa*, „Rivista d'Arte", 1931 (XIII), p. 471 şi urm.

369. Despre Jacopo di Paolo, vezi: Frati, *Una famiglia di pittori bolognesi*, „L'Arte", 1911 (XIV), p. 263—268; Van Marle, *The Development of the*

Italian Schools of Painting, IV, p. 463—469; Arslan, *Jacopo di Paolo*, „Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte", 1931/32, p. 211 și urm.

370. Despre Lippo Dalmasio, vezi: Frati, *Dalmasio e Lippo de 'Scanabecchi e Simone dei Crocefissi*, „Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna", serie III, 1909 (XXVII), p. 209 și urm.; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 452—463; Mauceri, *Lippo Dalmasio*, „Il Commune di Bologna", 1933, febbraio; Foratti, *Lippo Dalmasio de 'Scanabecchi*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXIX (1935), p. 529 (cu indicarea întregii literaturi mai vechi a problemei); „Le Arti", 1940/41 (III), p. 221; Bacci, *Notizie sui pittori bolognesi: Dalmasio di Jacopo Scanabecchi e Lippo di Dalmasio a Pistoja* (1359—1389), „Le Arti", 1941/42 (IV), p. 106—112.

371. Frati, *La cappella Bolognini nella Basilica di San Petronio a Bologna*, „L'Arte", 1910 (XIII), p. 214—216; Filippini, *Gli affreschi della capella Bolognini in San Petronio*, „Bollettino d'Arte", 1916 (X), p. 193—214; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 469—476; Arslan, *Osservazioni intorno agli affreschi della Cappella Bolognini in S. Petronio*, „Il Commune di Bologna", 1930, maggio; Zucchini, *Opere d'arte inedite. III. Un affresco del pittore della capella Bolognini*, „Il Commune di Bologna", 1934, ottobre. Picturile din capela Bolognini au mai fost atribuite lui Jacopo di Paolo, lui Michele di Matteo și lui Orazio di Paolo, dar toate aceste atribuiri sînt discutabile.

372. Despre Tommaso da Modena, vezi: Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafel bilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Prag, 1896, p. 78 și urm.; Schlosser, *Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 1898 (XIX), p. 240 și urm.; Bertoni e Vicini, *Tommaso da Modena*, Modena, 1903; Id., *Tommaso da Modena pittore modenese del secolo XIV*, „Memorie della R. Deputazione di storia patria per la provincia di Modena", serie V, 1904 (III), p. 141 și urm., Testi, *Storia della pittura veneziana, I*, p. 255 și urm.; Berthier, *Le chapitre de S. Niccolò de Trevise*, Rome, 1912; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 354—368; A. Venturi, *Anconetta sconosciuta di Tommaso da Modena nella Pinacoteca di Bologna*, „L'Arte", 1924 (XXVII), p. 14; Worringer, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig, 1924, p. 66—72; Coletti, *Tommaso da Modena nello svolgimento della pittura veneta*, „Bollettino d'Arte", 1925 (XVIII), p. 291—318; Id., *Affreschi inedite di Tommaso da Modena*,

Scanned with CamScanner

„Dedalo", 1927 (VIII), p. 277—286; Id., *Tommaso da Modena e le origini del naturalismo nella pittura*, „Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell' arte", 1931, p. 95 și urm.; Id., *L'arte di Tommaso da Modena*, Bologna, 1933; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 497; Sandberg-Vavalà, *Panels by Tommaso da Modena*, „Journal of the Walters Art Gallery", 1940 (III), p. 69—74; Coletti, *Pittura veneta dal Tre al Quattrocento*, „Arte Veneta", 1947 (I), p. 5—19; Montuschi, *Il problema di Tommaso da Modena miniatore*, „Paragone", 1951, No 17, p. 13—22. Tot ce s-a spus mai bun despre Tommaso da Modena îi aparține lui Coletti. Acest cercetător nu pune însă corect problema relației lui Tommaso cu mișcarea renascentistă. Coletti i-a atribuit lui Tommaso două foi cu desene (una se păstrează la Albertina — Viena, iar alta într-o colecție particulară din Haarlem), considerîndu-le schițe pentru frescele înfățișînd scene din viața sf. Ursula. Miniaturile atribuite lui Tommaso da Modena sînt atît de slabe calitativ în comparație cu lucrările lui monumentale ce-i aparțin cu siguranță, încît cu greu pot fi privite ca lucrări proprii.

373. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 368—384 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 36; Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939, p. 45 și urm.; Toesca, *Il Trecento*, p. 747—751. Da Langasco Cassiano-Rotondi, *La „consortia de li forestieri" a Genova. Una Madonna di Barnabo da Modena ed un statuto del Trecento* (con una nota di Folena), Genova, 1957.

374. Bertoni e Vicini, *Serafino Serafini pittore modenese del Secolo XVI*, „L'Arte", 1904 (VII), p. 287 și urm,; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 384—388; Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, p. 6—7. Longo îi atribuie lui Serafini interesanta frescă reprezentînd *Triumful lui Augustin* aflată în Pinacoteca din Ferrara; vezi: Coletti, *Un affresco, due miniature e tre problemi*, „L'Arte", 1934 (XXXVII) p. 101 și urm. și tripticul din catedrala din Piacenza. Fresca din Ferrara amintește, cum a demonstrat Coletti, de miniatura lui Viccolò di Giacomo.

375. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 388.

376. Despre Turone, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 181—184; Sandberg-Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona, 1926, p. 131—144; Id., *Turone miniatore*, „Dedalo", 1929 (X), p. 15 și urm.; Id., *A Chapter in Fourteenth Century Iconography: Verona*, „Art Bulletin", 1929 (XI), p.

376—412; Zeri, *Una Annunciazione di Turone*, „Paragone", 1957, No 89, p. 48—52.

377. Despre Altichiero și Avanzo, vezi: Marc Anton Michiel (Anonimo Morelliano). *Notizia d'opere di disegno*, ed. Frizzoni, Bologna, 1884, p. 77; Vasari-Milanesi, *Vite*, *III*, p. 633; Savonarola, *De laudibus Patavii* (comp. Schlosser, *Quellenbuch der Kunstgeschichte, No LIII);* Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 1895 (XVI), p. 144 și urm.; Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig, 1898; Gerola, *Alcuni considerazioni intorno Avanzo*, Padua, 1909; Schlosser, *Oberitalienische Trecentisten*, Leipzig, 1921; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IV, p. 124—158; Sandberg-Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, Verona, 1926, p. 156—189; Longhi, *Frammenti di Giusto da Padova*, „Pinacotheca", 1928, p. 139, 149, 152; Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, II, Altichiero e Avanzo*, „Rivista d'Arte", 1931 (XIII), p. 303—363; Id., *L'Arte di Tommaso da Modena*, Bologna, 1933, p. 111—115; Bronstein, *Altichiero. L'artiste et son oeuvre*, Paris, 1932; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 4; Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, „Art Bulletin", 1952 (XXXIV), p. 95—116; *Da Altichiero a Pisanello. Catalogo e cura di Magagnato*, Venezia, 1958, Briganti, *Un trittichetto di Altichiero*, „Paragone", 1958, No 117, p. 58—61; Zeri, *Un aggiunta alla cerchia di Altichiero*, ibid., p. 61—63; Longhi, *Due pannelli del seguito di Altichiero*, ibid., p. 64—65; Zeri, *Altri due scomparti veronesi della fine del '300*, ibid., p. 75—66. Cea mai convingătoare clasificare a lucrărilor lui Altichiero și ale lui Avanzo a făcut-o Coletti. Această clasificare suferă doar de o fărîmițare excesivă. Toesca *(Il Trecento*, p. 782—792) îl consideră pe Avanzo ca simplu ajutor al lui Altichiero, acestuia acordîndu-i rolul conducător. Cartea lui Bronstein constituie o lucrare tipică pentru școala lui Focillon. Altichiero nu are nimic comun cu acel mitic Altichiero II, căruia Richter îi atribuie miniaturile contrafăcute „Ricordanze" ale lui Battistell. Vezi: Richter, *Altichiero, Sagen, Tradition, Geschichte*, Leipzig, 1935; Comp. Cervellini, *La cronaca sù Altichiero recentemente pubblicata è falsa*, Venezia, 1936. Lui Altichiero II, Mather s-a grăbit să-i atribuie opt scene din viața Mariei și a lui Cristos din colecția Cannon de pe lîngă universitatea din Princetown (Sandberg-Vavalà atribuie aceste tablouri lui Martino da Verona). Vezi: Mather, *Veronese Primitives in the Cannon Collection*, „Art in America", 1936 (XXIV), p. 51—52.

378. Biadego, *Il pittore Jacopo da Verona*, Treviso, 1906; *Van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 176; Sandberg-Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, p. 212—217. În fresca din 1398 care reprezintă *Adormirea Maicii Domnului* (în biserica San Michele din Padova), Jacopo da Verona a înfăţişat, în spirit pur quattrocentist, familia comanditarului; acestui portret de grup îi aparţine un loc deosebit în istoria portretului trecentist (pl. 197).

379. Sandberg-Vavalà, *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, p. 218—258; Id., *A Chapter in Fourteenth Century Iconography: Verona*, „Art Bulletin", 1929 (XI), p. 376—412. Martino da Verona ocupă un loc intermediar între Altichiero şi Stefano Da Verona.

380. Despre pictura veneţiană din Trecento, vezi: L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1906; Testi, *La storia della pittura veneziana, I: Le origini*, Bergamo, 1909; Gilles dela Tourette, *L'Orient et les peintres de Venise*, Paris, 1924; Bettini, La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri, Padova, 1933; Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento* (lezioni tenute all'Università di Bolgna), Bologna, 1955; Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, I, London, 1957.

381. Lasareff, *Uber eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder*, „Art Studies", 1931 (VIII), p. 1—31.

382. Despre Maestro Paolo, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV, p. 5—29* (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Morassi, *Dipinti veneziani primitivi*, „Belvedere", 1926 (IX), p. 75—81; Id., *Il trittico di S. Chiara a Trieste*, ibid., 1926 (X), p. 85—88; Id., *Il politico di Veglia*, ibid., 1928 (XIII), p. 27—30; Arslan, *Una Madonna di Maestro Paolo*, „Belvedere", 1929, I, p. 5—7; Sandbreg—Vavalà, *Maestro Paolo Veneziano*, „Burlington Magazine", 1930 (LVII), p. 160—183; Fiocco, *Le primizie di Maestro Paolo Veneziano*, „Dedalo" 1931 (XI), p. 877—894; Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*, p. 67—68; Id., *Aggiunte a Paolo Veneziano*, „Bollettino d'Arte", 1935 (XXVIII), p. 474—479; Id., Uno tavola di *Maestro Paolo ad Atene*, ibid., 1936 (XXX), p. 225—231; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 359—360; Bettini, *Pitture cretesi-veneziane a Ravenna*, Ravenna, 1940, p. 100—101; L. Venturi, *The Rabinovitz Collection*, New York, 1945; Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946, p. 6—7, 44—46, pl. 3—8, Fiocco, 214

Scanned with CamScanner

Le pitture venete del Castello di Konopište, „Arte Veneta", 1948 (II), p. 17—18; Arcangeli, *Due miniature di Paolo Veneziano*, „Paragone", 1950, No 3, p. 45; Pallucchini, *Commento alla Mostra di Ancona*, „Arte Veneta", 1950 (IV), p. 7—10; Toesca, *Il Trecento*, p. 707—711; Di Carpegna, *La „coperta" della Pala d'Oro di Paolo Veneziano*, „Bollettino d'Arte", 1951 (XXXVI), p. 55—56; Lazarev, *Maestro Paolo i sovremennaia emu venețianskaia jivopis*, „Ejegodnik Instituta istorii iskusstv, Akademia nauk SSSR 1954", Moskva, 1954, p. 298—314 (comp. „Arte Veneta", 1954, p. 77—89); Moschini Marconi, *Un 'altra Madonna di Paolo Veneziano*, „Arte Veneta", 1954 (VIII), p. 90—92; Pallucchini, *Nota per Paolo Veneziano*, „Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi", Roma, 1956, p. 121—137. Fiocco și, după el, Bettini și Berenson consideră că Maestro Paolo a vizitat Constantinopolul. Această ipoteză este puțin convingătoare întrucît artistul a avut posibilitatea deplină de a studia icoanele din timpul Paleologilor și la Veneția unde se aflau în mare număr. În galeria de artă din Tbilissi, se află un frumos poliptic care a fost pictat, fără îndoială, în atelierul lui Paolo, prin participarea sa efectivă. În Muzeul de artă „A.S. Pușkin" din Moscova se păstrează o *Madonă alăptînd* (di latte) ieșită, de asemenea, din atelierul lui Paolo Veneziano. Tabloul, realizat în anii 60, aparține, probabil, penelului unuia dintre fii lui Paolo.

383. Despre Lorenzo Veneziano, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 39—58 (cu indicarea bibliografiei mai vechi a problemei); A. Venturi, *Traumento di Lorenzo Veneziano*, „Bollettino del Museo Civico di Padova", 1925 (I), p. 5—10; Sandberg-Vavalà, *A Triptych of Lorenzo Veneziano*, „Art in America", 1929 (XVIII), p. 54—63; Coletti, *Lorenzo Veneziano in neuem Licht*, „Pantheon", 1932 (IX), p. 47—50; Sandberg—Vavalà, *La ricostruzione d'un polittico*, „L'Arte", 1932 (XXXV) p. 400—403; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento, p. 263; Longhi,* Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, p. 46. Id., *Calepino Veneziano, II, Il trittico di Lorenzo Veneziano per l'Ufficio della Seta (1371)*, „Arte Veneta", 1947 (I), p. 80—85; Fiocco, *Le pitture venete del Castello di Konopiste*, ibid., 1948 (II), p. 15; Marconi, *Restauro di dipinti di Lorenzo Veneziano*, „Bollettino d'Arte" 1949 (XXXIV), p. 156—161.

384. Despre Maestro Stefano, vezi: Sandberg—Vavalà, *Maestro Stefano und Niccolò di Pietro*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen" 1930 (LI), p. 94—105.

385. Despre Caterino i Donato, vezi: Berenson, *Venetian Painting in America*, London, 1916, p. 2—

Scanned with CamScanner

3; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 59—64; Suida, *Die italienischen Bilder der Sammlung Schloss Rohoncz*, „Belvedere", 1930, II, p. 175; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 120. Lucrarea comună a lui Caterino și Donato — *Încoronarea Mariei* din anul 1372, aflată în Galeria Querini-Stampaglia din Veneția, este puternic bizantinizantă. De la Donato nu ne-a parvenit nici o lucrare personală, iar de la Caterino s-au păstrat patru lucrări semnate (*Încoronarea Mariei* din anul 1375, păstrată în Academia venețiană, *Încoronarea Mariei cu Sf. Lucia și cu Sf. Nicolae din Tolentino*, aflată tot la Academia venețiană; polipticul din colecția Walters din Baltimore și *Madona alăptînd*. Toate aceste lucrări îl caracterizează pe Caterino ca un artist vetust și mediocru care vulgarizează imaginile fine realizate de Maestro Paolo, care i-a fost, probabil dascăl. Atelierului lui Caterino îi aparține marea *Madonă cu sf. Francisc și sf. Domenico*, care a trecut din colecția Lihacev în Ermitaj. Vezi: Lihacev, *Materialî dlia istorii russkogo ikonopisania*, pl. LIII, No 89.

386. Despre Iacobello di Bonomo, vezi: Van Marle *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 85—87 cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); „Pantheon", 1929, p. 102, 104; Coletti, *Sul polittico di Chioggia e su Giovanni da Bologna*, L'Arte", 1931 (XXXIV), p. 131—132; Toesca, *Il Trecento*, p. 712. Penelului lui Iacobello îi aparține polipticul semnat și datat 1385, din Academia venețiană (din S. Arcangelo di Romagna). Coletti îi atribuie lui Iacobello un poliptic din National Gallery (Londra). Unui maestru înrudit cu Iacobello, el îi atribuie semifigurile de sfinți și scenele din viața sf. Martin care împodobesc un poliptic din Chioggia (aceste părți disparate au fost montate, după opinia lui Coletti, într-un poliptic mai vechi lucrat de Maestro Paolo.

387. Despre Jacobello Alberegno, vezi: Testo, *Storia della pittura veneziana*, I, p. 319—321; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 84—85; Longhi, *Calepino Veneziano, III: L'altare apocalittico di Torcello e Jacobello Alberegno*, „Arte Veneta", 1947 (I), p. 85—87. Singura lucrare semnată a lui Alberegno — *Răstignirea cu sf. Ieronim și Grigore* din Academia Venețiană — îl desemnează ca pe un adept de rînd al lui Lorenzo Veneziano.

388. Despre Giovanni da Bologna, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 77—82 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Sandberg-Vavalà, *Contribution to the Study of Giovanni da Bologna*, „Art in America", 1931 (XIX), p. 182—200; Coletti, *Sul trittico di Chioggia e su Giovanni da Bologna*, p. 135—142; Sand-

berg-Vavalà, *La ricostruzione d'un polittico*, „L'Arte", 1931 (XXXIV), p. 400; Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, p. 47—48.

389. Despre Niccolò di Pietro, vezi: Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 72—77 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Arslan, *Una Madonna di Maestro Paolo*, „Belvedere", 1929, I, p. 6—7; Sandberg-Vavalà, *Maestro Stefano und Niccolò di Pietro*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1930 (LI), p. 104—109; Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, p. 14, 158; Sandberg-Vavalà, *Niccolò di Pietro Veneziano*, „Art Quarterly", 1939 (II), p. 287—292; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte", 1940 (V), p. 190; Id., *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, 48—49; Fiocco, *Niccolò di Pietro, Pisanello, Venceslao*, „Bollettino d'Arte", 1952 (XXXVII), p. 13—20; Ferrari, *Un opera di Niccolò di Pietro*, „Commentari", 1953 (IV), p. 228—230; Pallucchini, *Nuove proposte pe Niccolò di Pietro*, „Arte Veneta", 1956 (X), p. 37—55. Problema relațiilor lui Niccolò di Pietro cu maestrul ceh Venceslav (Vasari îl numește Vincenzo di Stefano) care a lucrat în Italia, necesită în continuare unele precizări.

390. Despre Guariento, vezi: Testi, *Storia della pittura veneziana, I*, p. 263—280; A. Venturi, *La fonte di una composizione del Guariento*, „L'Arte", 1914 (XVII), p. 49—57; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 110—117 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Suida, *Der hl. Michael von Guariento*, „Belvedere", 1923 (III), p. 65; Moschetti, *Guariento pittore podovano del secolo XIV*, „Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova", 1924 (XL); Id., *L'affresco della Pietà scoperto nella chiesa degli Eremitani in Padova*, „Dedalo", 1925/26 (VI), p. 705 și urm.; Id., *Due antichi ritratti di Fr. Petrarca*, „Atti di R. Accademia Petrarca di Arezzo", 1928 (VII), p. 72 și urm.; Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I: Guariento e Semitecolo*, „Revista d'Arte, 1930 (XII), p. 323—380; Suida, *Werke des Guariento*, „*Belvedere*", 1930 (IX), p. 11—14; Fitzgerald, *Guariento di Arpo*, „Memoirs of the American Academy in Rome", 1931 (IX), p. 167—198; Guidali, *Contributi alla storia dell'arte antoniana*, „Il Santo", 1931, decembre, p. 43 și urm.; Sandberg-Vavalà, *Semitecolo and Guariento*, „Art in America", 1933 (XXII), p. 3—15; Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, p. 9—10; Sandberg-Vavalà, *An Attribution to Guariento*, „Art in America", 1937 (XXV), p. 24—29; Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 230; Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, p. 46—47; Id., *Guariento: una opera difficile*, „Paragone", 1957, No 91, p. 37—40. Coletti atribuie în mod greșit

polipticul din fosta colecție Czernin, școlii din Rimini. Nu există temeiuri pentru a considera, — cum face Moschetti, că stilul lui Altichiero îl are la origine pe al lui Guariento. Altichiero are legături cu tradițiile veroneze, nu cu cele padovane. În afară de lucrările menționate în text, lui Guariento i se mai pot atribui următoarele compoziții: *Răstignirea* din Muzeul Fogg din Cambrigde (Mass.) *Madona cu pruncul* de la Metropolitan Museum din New York, un mic triptic de la Ferdinandeum din Innsbruck, *Capul Mîntuitorului* din colecția Hill, *Nașterea lui Cristos* din colecția Böhler din München și *Madonele* de la Muzeul din Berlin și dintr-o colecție particulară din Richmond. La această listă de lucrări de Guariento mai trebuie adăugate o *Madonă cu adorator* văzută de mine în anul 1925 la un negustor de antichități german, și o *Răstignire cu adoratori și cu figurile Mariei și a lui Ioan*, totul pe un fundal roșu, din Muzeul de artă „A.S. Pușkin" din Moscova. Această ultimă lucrare trădează o mare asemănare cu *Răstignirea* de la Galeria din Ferrara, — pe care Sandberg-Vavalà o atribuie lui Guariento însuși, iar Longhi unui maestru anonim padovan —, ca și cu *Pietà* din Eremitani.

391. Despre Semitecolo, vezi: Testi, *Storia della pittura veneziana, I*, p. 307—319; Fry, *Exhibition of Pictures of the Early Venetian School at the Burlington Fine Arts Club*, „Burlington Magazine", 1912 (XXI), p. 47; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 120—124; Arslan, *Una tavoletta del Semitecolo*, „Vita artistica", 1927, p. 236—238; Suida, *Die Italienischen Bilder der Sammlung Schloss Rohoncz*, „Belvedere", 1930, II, p. 175—176; Bettini, *Contributo al Semitecolo* „Revista d'Arte", 1930 (XII), p. 163 și urm.; Coletti, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova, I: Guariento e Semitecolo*, „Rivista d'Arte", 1930 (XII), p. 323—380; Sandberg-Vavalà, *Semitecolo and Guariento*, „Art in America", 1933 (XXII), p. 3—15; Kurth, *Das Gnadenbild als Stilvermittler*, „Belvedere", 1934 (II), p. 6; Suida, *Semitecolo*, „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler", XXX, p. 487—488; Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, p. 47. Încercarea lui Bettini de a atribui tablourile din Biblioteca Capitolare celor doi artiști (scenele din viața *sf. Sebastian* — lui Semitecolo, iar *Sf. Treime* și *Madona* — lui Pseudo Guariento) trebuie considerată ca nefondată. Numai Coletti a fost de acord cu această ipoteză, în timp ce Sandberg-Vavalà, Longhi, Beenken („Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1935, p. 81) și Suida s-au declarat hotărît împotriva ei. Lui Semitecolo îi aparțin douăsprezece scene din viața sfinților Filip, Iacov și Augustin, aflate în capela degli Eremitani.

392. Despre Giusto, vezi: Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della*

Scanned with CamScanner

Segnatura, „Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 1896 (XVII), p. 13 și urm.; A. Venturi, *Il libro di Giusto per la cappela degli Eremitani in Padova*, „Le Gallerie Nazionale Italiane", 1899 (IV), p. 845 și urm.; Id.; *Il libro dei disegni di Giusto*, ibid., 1902 (V), p. 391—392, Schlosser, *Zur Kenntnis der Künstlerischen Überlieferung Späten Mittelalter*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 1902 (XXIII), p. 279 și urm. [comp. A. Venturi, „L'Arte", 1903 (VI), p. 79]; Dorez, *La Canzone della Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli la Bologna*, Bergamo, 1904; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, IV*, p. 162—175: Schiff, *La più antica tavola firmata e datata da Giusto*, „Bollettino del Museo Civico di Padova", 1925 (I), p. 100 și urm.; Lorenzetti, *Di uno scomparso polittico di Giusto Padovano*, „L'Arte", 1927 (XXX), p. 49—61; Longhi, *Frammenti di Giusto di Padova*, „Pinacotheca", 1928, p. 137—152; Moschetti, *Studi e memorie d'arte trecent padovana*, „Bollettino del Museo Civico di Padova", 1928 (IV), p. 131—138; Id., *Gli affreschi della Cappella del Beato Luca*, „Il Santo", 1929 (IV); Id., *Menabuoi, Giusto di Giovanni*, „Allgemeines Lexikon der bildenden künstler", XXIV, p. 379—380; Bettini, *Una Madonna di Giusto Menabuoi nella Biblioteca Capitolare di Padova*, „Bollettino d'Arte", 1930/31 (XXIV), p. 70—75; Lazzarini, „Archivio Veneto", 1930 (VII), p. 78 și urm.; Tergolina, „Le Venezie francescane", 1932, martie; Fiocco, *Giusto Menabuoi*, „Enciclopedia Italiana", XVII, p. 399; Degenhart, *Eine Zeichnung von Giusto Padovano*. „Pantheon", 1940, p. 217—222; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, „Critica d'Arte", 1940 (V), p. 180; Bettini, *Giusto dei Menabuoi*, Padova, 1944; Coletti, *I primitivi*, vol. III. p. LVIII—LXII; Longhi, *Calepino Veneziano, I: Il polittico di Giusto de 'Menabuoi per Suor Isotta Terzaghi* (1363)? „Arte Veneta", 1947 (I), p. 79—80; Di Caroegna, *Un altarolo di Giusto de 'Menabuoi*, „Arte Veneta", 1951 (V), p. 83; Juraschek. *Die Wandmalerein des Menabuoi im Baptisterium in Padua*, „Venezia e l'Europa" (XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte), Venezia, 1955, p. 169—174; Longhi, *Una cornice per Bonifacio Beurbo*, „Paragone", 1957, No 87, p. 5—8; Id., „Paragone", 1957, No 91, p. 40. Cea mai corectă apreciere a lui Giusto a făcut-o Longhi deși acesta îi exagerează întrucîtva importanța. După opinia lui Longhi, sursele stilului lui Giusto trebuie căutate în cercul lui Stefano, al lui Maso și al autorului *Înălțării Mariei la cer* — compoziție aflată în Camposanto din Pisa. (Longhi îl identifică pe Giusto cu Giottino, atribuindu-i acestuia din urmă și cele mai bune fresce din cupola bisericii Certosa din Chia-

ravalle, în apropiere de Milano). Lui Giusto, îi atribuie Longhi, de asemenea, o serie de miniaturi („De viris illustribus" din Biblioteca Națională din Paris, Fonds, ital. 6069 F, din anul 1379; „Apocalipsis" din Fürstenau, care a figurat la Mostra Giottesca sub nr. 85). În afară de lucrările menționate în text, lui Giusto îi mai aparțin următoarele: două *Madone* din nișele Capelei dell 'Arena din Padova, *Încoronarea Mariei* din luneta de deasupra mormîntului lui Federico di Lavellongo, în mînăstirea Capitula Santo, pictura murală din cupola unei mici bisericuțe din Curtarola, în apropiere de Padova, *Sf. Pavel* și *Sf. Augustin* dintr-o colecție milaneză. Scenele de Apocalips din Muzeul Correr din Veneția, atribuite de Lorenzetti lui Giusto, provin din atelierul maestrului.

393. Despre Giovanni da Milano, vezi: Suida, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strassburg, 1905, p. 28—41; Id., *Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia*, „Rassegna d'Arte", 1906 (VI), p. 11—14; Sirén, *Giottino*, Leipzig, 1908, p. 54—56, 91—92; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912, p. 217—233; Van Marle, *The Development of the Italian, Schools of Painting, IV*, p. 221—243; Id., *Two Panels by Giovanni da Milano*, „Burlington Magazine", 1925 (XLV), p. 188; Offner, *Studies in Florentine Painting*, New York, 1927, p. 119—121; Longhi, *Frammenti di Giusto di Padova*, „Pinacotheca", 1928, p. 141—142, 144; Berenson, *Quadri senza casa, Il Trecento fiorentino*, „Dedalo", 1931 (XI), p. 1063—1066; Id., *Pitture italiane del Rinascimento*, p. 210; Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, p. 150—151, 180; Coletti, *I primitivi*, vol. III, p. LXV—LXVII; Marabottini, *Giovanni da Milano*, Firenze, 1950. Majoritatea noilor atribuiri făcute de Van Marle nu rezistă criticii.

394. Despre miniatura lombardă, vezi: Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, 1912 (lucrare clasică); Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, VII*, p. 64 și urm.; D'Ancona, *La miniature italienne du X-e au XVI-e siècle*, Paris, 1925, p. 20.

395. Comp. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 287, 407—427; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, VII*, p. 8—71.

396. Courajod, *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*, Paris, 1890. Comp. remarcile critice făcute de Van Marle *(The Development of the Italian Schools of Painting, VII*, p. 2) și polemica foarte instructivă dusă de Fiocco și Longhi („Vita artistica", 1926, p. 127—138, 144—148) asupra raportului dintre arta gotică tîrzie și cea

Scanned with CamScanner

renascentistă. Comp., de asemenea, Salmi, *L'ouvrage de Lombardie e il primo Rinascimento,* în „Actes du XVII Congrès International d'historie de l'art", La Haye, 1955, p. 269—274.

397. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia,* p. 279—283, des 213—216.

398. Ibid., p. 371—377, des. 297—305.

399. *Ibid.,* p. 377—383, des. 306—309.

400. *Ibid.,* p. 283—294, 377, des. 218—224; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, VII,* p. 106, 63—67.

401. Despre Giovannino de 'Grassi, vezi: Toesca, *Michelino di Besozzo e Giovannino de 'Grassi,* „L'Arte", 1905 (VIII), p. 329 și urm.; Conway, *Giovannino de 'Grassi and the Brothers van Limbourg,* „Burlington Magazine", 1910 (XVIII), p. 144—149; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia,* p. 294—325; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting,* VII, p. 72—102 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Schendel, *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XV siècle,* Bruxelles, 1938, p. 60—70; Pächt, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape,* „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1950 (XIII), p. 13 și urm.; Baroni e Samek Ludovici, *La pittura lombarda del Quattrocento,* Messina-Firenze, 1952, p. 31 și urm.

402. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia* ,p. 306—311, des 234—238.

403. *Ibid.,* p. 312—319, des. 239—245.

404. *Ibid.,* p. 319—322, des. 246—247.

405. *Ibid.,* p. 334—337, des. 261—266.

406. Despre desenul lombard, vezi: Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia,* p. 425—426, 443—456; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, VII,* p. 111—126 (cu indicarea literaturii mai vechi a problemei); Schendel, *Le dessin en Lombardie jusqu'à la fin du XV siècle,* Bruxelles, 1938.

407. Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts,* „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 1895 (XVI), p. 144 și urm.; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia,* p. 337—368, des. 263—291; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, VII,* p. 102—106; E. Toesca, *Il Tacuinum Sanitatis della Bibl. Nat. di Parigi,* Bergamo, 1937; Serra, *Theatrum sanitatis,* Roma, 1940; Messidaglia, *Veronesi e non lombardi i miniatori del „Tacuinum Sanitatis",* „Atti e memorie dell' Accademia di storia dell'arte sanitaria", 1954, p. 14—

16. Schlosser a pus codicele vienez respectiv pe seama şcolii veroneze, lucru cu care, pe bună dreptate, n-a fost de acord Toesca, el atribuind în mod convingător toate trei manuscrisele miniaturiştilor lombarzi. Pe unul dintre aceştia din urmă, şi anume pe cel care a executat miniaturile din Codexul vienez, de la p. 88—95, Toesca îl consideră apropiat ca stil de Franco şi de Filippolo de Veris.

408. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 345—351; 434—435; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, VII*, p. 126—230.

409. Despre Michelino da Besozzo, vezi: Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de Grassi*, „L'Arte", 1905 (VIII), p. 321 şi urm.; Durrieu, *Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne de Charles VI*, Paris, 1911; Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 435—446; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, VII*, p. 132—138 (cu indicarea bibliografiei mai vechi a problemei); Schendel, *Le dessin en Lombardie*, p. 71—78; Mazzini, *Un affresco inedito e il primo tempo di Michelino da Besozzo*, „Arte Lombarda", 1955 (I); Longhi, *Una cornice per Bonifacio Bembo*, „Paragone", 1957, No 87, p. 10—11; Id., *Aspetti dell-antica arte lombarda*, „Paragone", 1958, No 101, p. 14—16; *Da Altichiero a Pisanello. Catalogo a cura di Magagnato*, Venezia, 1958.

410. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 439—442, des. 350—351.

411. *Ibid.*, p. 443.

412. *Ibid.*, p. 470—473; Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting, VII*, p. 129.

Scanned with CamScanner

LISTA ILUSTRAȚIILOR

În text

15. a. *Maestà* de Duccio. Reconstituire — revers (după Weigelt)
1. Botezul (adăugată), 2. Prima ispitire a lui Cristos (adăugată), 3. Ispitirea lui Cristos pe acoperişul templului, 4. Ispitirea lui Cristos pe Munte, 5. Chemarea apostolilor Petru şi Andrei, 6. Nunta din Cana Galileei, 7. Cristos şi Samariteanca, 8. Vindecarea orbului din naştere, 9. Schimbarea la faţă, 10. Învierea lui Lazăr, 11. Intrarea în Ierusalim, 12. Spălarea picioarelor, 13. Cina cea de taină, 14. Cuvîntul de despărţire al lui Cristos, 15. Vînzarea lui Iuda, 16. Rugăciunea pe Muntele Măslinilor, 17. Sărutul lui Iuda, 18. Lepădarea lui Petru în curtea casei primului preot, 19. Cristos în faţa lui Anna, 20. Cristos în faţa lui Caiafa, 21. Batjocorirea lui Cristos, 22. Fariseii învinuindu-l pe Cristos, 23. Cristos în faţa lui Pilat, 24. Cristos în faţa lui Irod, 25. Cristos în alb în faţa lui Pilat, 26. Biciuirea lui Cristos, 27. Încoronarea cu spini, 28. Pilat spălîndu-şi mîinile, 29. Drumul pe Golgotha, 30. Răstignirea, 31. Coborîrea de pe cruce, 32. Punerea în mormînt, 33. Mironosiţele la mormîntul Domnului, 34. Pogorîrea la iad, 35. „Noli me tangere!", 36. Drumul spre Emmaus, 37. Arătarea lui Cristos cu uşile închise, 38. Încredinţarea lui Toma, 39. Cristos arătîndu-se ucenicilor pe Marea Tiberiadei, 40. Trei întrebări puse lui Petru (adăugată), 41. Cristos arătîndu-se pe muntele din Galileia, 42. Cristos arătîndu-se în timpul trapezei, 43. Înălţarea lui Cristos, 44. Pogorîrea sf. Duh, 45. Îngeri.

16. Lorenzo Monaco, *Grup de sfinţi îngenuncheaţi*. Desen în peniţă. Uffizi.
17. Parri Spinelli, Studiu pentru imaginea *Madonei*. Desen în peniţă. Uffizi.
18. Parri Spinelli, Studiu pentru o figură alegorică. Desen în peniţă. Uffizi.
19. D'Arco, *Moartea unui sfînt franciscan*. Desen după fresca lui Tommaso da Modena din capela sf. Bernardin, biserica San Francesco. Mantova.
20. — *Scenă din viaţa unui sfînt franciscan*. Desen d'Arco după fresca lui Tommaso da Modena, din capela sf. Bernardin, biserica din San Francesco, Mantova.

În afara textului

1. Assisi. Bazilica San Francesco. Vedere interioară a bisericii superioare. 1232—1239.
2. Siena. Catedrala. Vedere interioară. (c. 1264).
3. Siena. Catedrala. (c. 1377).
4. Orvieto. Catedrala. După 1310.

5. Florenţa. Catedrala Santa Maria del Fiore (1296—1436) şi Campanila (1334—1357/58).
6. Florenţa. Campanila (1334—1357/58) şi desenul după proiectul lui Giotto aflat la muzeul Opera del Duomo din Siena.
7. Florenţa. Catedrala Santa Maria del Fiore. Vedere interioară. După 1355.
8. Florenţa. Biserica Or Sanmichele. 1337—1381.
9. Andrea Orcagna. Tabernacol din biserica Or Sanmichele. 1352—1359.
10. Siena. Baptisteriul. Anii 50—70 ai sec. XIV.
11. Siena. Cappella di Piazza. C. 1376 (supraînălţată în 1463—1468).
12. Todi, Bazilica San Fortunato. 1292—1465.
13. Bologna. Bazilica San Francesco. 1246—1263.
14. Bologna. Bazilica San Petronio. După 1390.
15. Milano. Catedrala. După 1386.
16. Piacenza. Palazzo Pubblico. După 1280.
17. Florenţa. Palazzo del Podestà. 1254—1260.
18. Florenţa Palazzo del Podestà. Cortile. 1260—1320.
19. Florenţa. Palazzo della Signoria. 1298—1314.
20. Siena. Palazzo Pubblico. 1298—1309 (turnul: 1338—1349).
21. Siena. Palazzo Pubblico. Cortile. 1325—1328.
22. Florenţa. Porta di San Frediano. 1333—1366.
23. Florenţa. Loggia dei Lanzi. 1376—1382.
24. Bologna. Loggia dei Mercanti. 1382—1384.
25. Siena. Loggia dei Mercanti. 1417—1428 (Etajul a fost adăugat ulterior).
26. Florenţa. Loggetta del Bigallo. 1352—1358.
27. Siena. Palazzo Tolomei. Sec. XIII.
28. Florenţa. Palazzo Davanzati. Sec. XIV.
29. Figline (în apropiere). Villa Franzesi. Cortile. 1374.
30. Florenţa. Palazzo di parte Guelfa. Loggia. Sfîrşitul sec. XIV — începutul sec. XV.
31. Careggi. Loggie în curtina unei vile. Sfîrşitul sec. XIV — începutul sec. XV.
32. Florenţa. Palazzo Capponi. Cortile. Sfîrşitul sec. XIV — începutul sec. XV.
1287—1399.
33. Pistoia. Catedrala. Altarul de argint Sant'Jacopo.
34. Tino di Camaino. *Sfintele femei la mormîntul Domnului.* Relief de pe mormîntul lui Gastone della Torre. Santa Croce. Florenţa. 1318—1319.
35. Tino di Camaino. *Madona.* Museo Civico. Torino.
36. Lorenzo Maitani. *Facerea lui Adam şi a Evei.* Relief, catedrala din Orvieto. 1310—1330.
37. Lorenzo Maitani, *Căderea în păcat.* Relief. Catedrala din Orvieto. 1310—1330.
38. Lorenzo Maitani, *Invierea morţilor.* Relief. Catedrala din Orvieto. 1310—1330.
39. Lorenzo Maitani. *Păcătoşii din „Judecata de apoi".* Relief. Catedrala din Orvieto. 1310—1330.

40. Giovanni d'Agostino. *Maria* din grupul „Buna Vestire". Luvru. Paris, (c. 1337).
41. Giovanni d'Agostino, *Madona cu îngeri*. Relief. Oratorio di San Bernardino. Siena. 1336.
42. Agostino di Giovanni și Agnolo di Ventura. Mormîntul lui Guido Tarlati. Catedrala din Arezzo. 1330.
43. Andrea Pisano. Ușile Baptisteriului din Florența. 1330—1336.
44. Andrea Pisano. *Alegoriile Justiției și Prudenței*. Reliefuri de pe ușile Baptisteriului din Florența. 1330—1336.
45. Andrea Pisano. *Dansul Salomeei și tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul*. Reliefuri de pe ușile Baptisteriului din Florența. 1330—1336.
46. Andrea Pisano. *Purtarea trupului Sf. Ioan Botezătorul și înmormîntarea lui*. Reliefuri de pe ușile Baptisteriului din Florența. 1330—1336.
47. Andrea Pisano. *Facerea lui Adam*. Relief de la Campanila din Florența. 1337—1343.
48. Andrea Pisano. *Facerea Evei*. Relief de la Campanila din Florența. 1337—1343.
49. Andrea Pisano. *Alegoria țesutului*. Relief de la Campanila din Florența. 1337—1343.
50. Andrea Pisano. *Alegoria vînătorii*. Relief de la Campanila din Florența. 1337—1343.
51. Andrea Pisano. *Cristos binecuvîntînd*. Museo dell'Opera del Duomo, Florența. Anii '30 ai sec. XIV.
52. Andrea Pisano — *Madonna*. Opera del Duomo, Orvieto. 1348
53. Nino Pisano. *Madonna*. Santa Maria della Spina. Pisa.
54. Nino Pisano. *Madonna*. Santa Maria Novella din Florența (c. 1360).
55. Nino Pisano. *Madonna*. Mormîntul dogelui Marco Cornaro, Santi Giovanni e Paolo, Veneția. 1365—1368.
56. Școala lui Nino Pisano. *Madonna del Latte*. Santa Maria della Spina, Pisa, (c. 1360).
57. Școala lui Nino Pisano. *Arhanghelul Gabriel din grupul „Buna Vestire"*. Santa Caterina, Pisa, (c. 1370.)
58. Școala lui Nino Pisano. *Maria din grupul „Buna Vestire"* Luvru, Paris, 1380—1390.
59. *Prorocul Isaia*. Relief de pe fațada bisericii San Petronio din Bologna. Sfîrșitul sec. XIV.
60. *Saturn*. Relief de pe Campanila din Florența, (c. 1350).
61. *Venus*. Relief de pe Campanila din Florența, (c. 1350).
62. Andrea Orcagna, *Nașterea Maicii Domnului*. Relief de pe tabernacolul din Or Sanmichele, Florența. 1352—1359.

Scanned with CamScanner

63. Andrea Orcagna. *Prezentarea la templu.* Relief de pe tabernacolul din Or Sanmichele, Florența. 1352—1359.
64. Andrea Orcagna. *Vestirea morții Mariei.* Relief de pe tabernacolul din Or Sanmichele, Florența. 1352—1359.
65. Andrea Orcagna. *Adormirea Maicii Domnului și înălțarea ei la cer.* Relief de pe tabernacolul din Or Sanmichele, Florența. 1352—1359.
66. Alberto Arnoldi. *Taina botezului.* Relief de pe Campanila din Florența. Anii '40 ai sec. XIV.
67. Alberto Arnoldi. *Taina căsătoriei.* Relief de pe Campanila din Florența. Anii '40 ai sec. XIV.
68. Alberto Arnoldi. *Taina miruirii.* Relief de pe Campanila din Florența. Anii '40 ai sec. XIV.
69. Alberto Arnoldi. *Taina împărtășirii.* Relief de pe Campanila din Florența. Anii '40 ai sec. XIV.
70. Alberto Arnoldi. *Madona cu doi îngeri.* Altarul capelei Bigallo, Florența (ancadramentul datează din epoca Renașterii). 1359—1364.
71. Alberto Arnoldi. *Madonă.* Camposanto, Pisa. Anii '60 ai sec. XIV.
72. Giovanni di Francesco Fetti și Jacopo di Piero Guidi, *Alegoria Cumpătării.* Relief din *Loggia dei Lanzi,* Florența. 1383—1386.
73. Jacopo di Piero Guidi și Giovanni d'Ambrogio, *Alegoria Speranței.* Relief din *Loggia dei Lanzi,* Florența. 1383—1386.
74. Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio și Piero di Giovanni Tedesco, *Porta dei Canonici,* Catedrala din Florența. 1395—1402.
75. Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio. *Porta dei Canonici,* Catedrala din Florența. Detaliu. 1395—1397.
76. *Porta della Mandorla,* Catedrala din Florența. 1391—1422.
77. Porta della Mandorla. Catedrala din Florența. Detaliu. 1391—1397.
78. *Porta della Mandorla.* Catedrala din Florența. Detaliu. *Hercule.* 1391—1397.
79. *Porta della Mandorla,* Catedrala din Florența. Detaliu: *Discobol.* 1391—1397.
80. Niccolò di Piero Lamberti. *Madonna della Rosa.* Biserica Or Sanmichele, Florența. 1399.
81. Niccolò di Piero Lamberti. *Apostolul Marcu.* Catedrala din Florența. 1408—1415.
82. Duccio, *Madona cu trei franciscani,* Accademia Siena, (c. 1280).
83. Duccio. *Madonna Ruccellai.* Santa Maria Novella, Florența, 1285.
84. Duccio. *Madonă.* Colecția Stoclet, Bruxelles. Anii 90 ai sec. XIII.

85. Duccio, *Maestà*. Tablou de altar pentru Catedrala din Siena. Opera del Duomo, Siena. 1308—1311.
86. Duccio. *Sf. Agnesa*. Detaliu din *Maestà*. Siena, 1308—1311.
87. Duccio. *Scene din viața lui Cristos. Maestà*. Verso, 1308—1311.
88. Duccio. *Cristos la vîrsta de doisprezece ani predicînd în templul din Ierusalim*. Detaliu din *Maestà* (verso). 1308—1311.
89. Duccio. *Despărțirea lui Cristos de ucenicii săi* și Detaliu din *Maestà* (verso). 1308—1311.
90. Duccio. *Sărutul lui Iuda*. Detaliu din *Maestà* (verso), 1308—1311.
91. Duccio. *Cristos la Caiafa*. Detaliu din *Maestà* (verso). 1308—1311.
92. Duccio. *Coborîrea de pe cruce*. Detaliu din *Maestà* (verso). 1308—1311.
93. Simone Martini. *Maestà*. Palazzo Pubblico, Siena. 1315.
94. Simone Martini. *Madona cu sfinți*. Detaliu din *Maestà*. 1315.
95. Simone Martini. *Sf. Ludovic din Toulouse îl încoronează pe Robert de Anjou, regele Neapolelui*. Biserica San Lorenzo, Neapole. 1317.
96. Simone Martini. *Portretul lui Guidoriccio da Fogliano. Palazzo Pubblico*, Siena. 1328.
97. Simone Martini, *Agostino Novello cu cele patru minuni săvîrșite de el*. Icoană din biserica Sant' Agostino, Siena. Anii '20 ai sec. XIV.
98. Simone Martini. *Două din minunile fericitului Agostino Novello*. Partea stîngă a icoanei din bis. Sant' Agostino, Siena.
99. Simone Martini, *Două din minunile fericitului Agostino Novello*. Partea dreaptă a icoanei din bis. Sant 'Agostino, Siena,
100. Simone Martini. *Ridicarea sf. Martin la rangul de cavaler*. Frescă din San Francesco din Assisi, bazilica inferioară. Anii 20—30 ai sec. XIV.
101. Simone Martini. Maria Magdalena și sf. Ecaterina — Frescă din San Francesco din Assisi, bazilica inferioară. Anii '20—30 ai sec. XIV.
102. Simone Martini. *Buna Vestire*. Uffizi. Florența. 1333.
103. Simone Martini. *Maria din „Buna Vestire"*. Ermitaj. Leningrad
104. Simone Martini. *Punerea în mormînt*. Berlin-Dahlem
105. Lippo Memmi. *Sf. Agnesa*.
106. Barna. *Chemarea apostolului Petru*. Frescă din biserica Collegiata, San Gimignano. Jumătatea sec. XIV.

107. Barna. *Iuda primind cei treizeci de arginți.* Frescă din biserica Collegiata, San Gimignano. Jumătatea sec. XIV.
108. Barna. *Sărutul lui Iuda.* Frescă din biserica Collegiata, San Gimignano. Jumătatea sec. XIV.
109. Barna. *Purtarea crucii.* Frescă din biserica Collegiata, San Gimignano. Jumătatea sec. XIV.
110. Barna. *Maria căzută în leșin.* Detaliu din *Răstignirea.* Frescă din biserica Collegiata din San Gimignano. Jumătatea sec. XIV.
111. Barna. *Apostolul Petru.* Colecția Chiaramonte Bordonaro, Palermo.
112. Pietro Lorenzetti, *Madona cu sfinți* și *Buna Vestire.* Fragment din polipticul bisericii Santa Maria della Pieve, Arezzo. 1320.
113. Pietro Lorenzetti, *Viziunea lui Sobac.* Fragment din predella altarului carmeliților. Accademia Siena. 1329.
114. Pietro Lorenzetti. *Honorius III aprobă regula ordinului carmeliților.* Fragment din predella altarului carmeliților. Accademia din Siena. 1329.
115. Pietro Lorenzetti. *Madona cu sf. Francisc și Ioan Botezătorul.* Frescă din San Francesco din Assisi, biserica inferioară. Anii '30 ai sec. XIV.
116. Pietro Lorenzetti. *Coborîrea de pe cruce.* Frescă din San Francesco din Assisi, biserica inferioară. Anii '30 ai sec. XIV.
117. Pietro Lorenzetti. *Răstignirea.* Frescă din San Francesco din Assisi, biserica inferioară. Anii '30 ai sec. XIV.
118. Pietro Lorenzetti. *Nașterea Maicii Domnului.* Opera del Duomo, Siena. 1342.
119. Ambrogio Lorenzetti. *Madonna.* Biserica Sant' Angelo, Vico l'Abate (aproape de Florența). 1319.
120. Ambrogio Lorenzetti, *Madonna del'Latte.* Seminarul, Siena.
121. Ambrogio Lorenzetti. *Scene din viața sf. Nicolae.* Uffizi, Florența.
122. Ambrogio Lorenzetti. *Scene din viața Sf. Nicolae.* Uffizi. Florența.
123. Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria bunei cîrmuiri.* Palazzo Pubblico, Siena. 1337—1339.
124. Ambrogio Lorenzetti. *Figura Concordiei și un grup de cetățeni sienezi.* Fragment din *Alegoria bunei cîrmuiri.* Palazzo Pubblico, Siena.
125. Ambrogio Lorenzetti. *Concordia.* Fragment din *Alegoria bunei cîrmuiri.* Palazzo Pubblico, Siena.
126. Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria relei cîrmuiri.* Palazzo Pubblico, Siena. 1337—1339.
127. Ambrogio Lorenzetti. *Urmările bunei cîrmuiri.* Partea stîngă. Palazzo Pubblico, Siena. 1337—1339.

Scanned with CamScanner

128. Ambrogio Lorenzetti. *Urmările bunei cîrmuiri*. Partea dreaptă. Palazzo Pubblico din Siena. 1337—1339.
129. Ambrogio Lorenzetti. *Peisaj*. Accademia din Siena.
130. Ambrogio Lorenzetti. *Prezentarea lui Isus la templu*. Uffizi, Florența. 1342.
131. Ambrogio Lorenzetti. *Buna Vestire*. Pinacoteca, Siena. 1344.
132. Școala lui Ambrogio Lorenzetti. *Madona cu sfinți și îngeri*. Pinacoteca, Siena.
133. Bartolo di Messer Fredi. *Madonna della Misericordia*. Muzeul din Pienza. 1364.
134. Paolo di Giovanni Fei. *Nașterea Maicii Domnului*. Pinacoteca, Siena.
135. Taddeo di Bartolo. San Donnino cu donatorii. Museo Civico, Pisa.
136. Taddeo Gaddi. *Vestirea păstorilor*. Frescă din capela Baroncelli, în biserica Santa Croce din Florența. 1332—1338.
137. Maso. *Îmblînzirea dragonului și învierea a doi magi*. Frescă din capela Bardi, în biserica Santa Croce, Florența. Anii '40 ai sec XIV.
138. Maso. Sf. Antonio din Padova. Metropolitan Museum, New York.
139. Giottino (?). *Jelirea lui Cristos*. Uffizi. Florența.
140. Jacopo di Cione (?). *Izgonirea ducelui de Atena din Florența*. Frescă din Palazzo dell'Accademia Filarmonica, Florența (c. 1348).
141. Bernardo Daddi. *Triptic*. Loggetta del Bigallo, Florența. 1333.
142. Andrea Buonaiuti. Frescele Capelei Spaniole, biserica Santa Maria Novella, Florența. 1365—1367.
143. Andrea Buonaiuti. *Triumful pocăinței*. Frescă din Capela Spaniolă, biserica Santa Maria Novella, Florența. 1365—1367.
144. Andrea Buonaiuti. *Apoteoza lui Toma d'Aquino*. Frescă din Capela Spaniolă, biserica Santa Maria Novella, Florența, 1365—1367.
145. Andrea Buonaiuti. *Triumful pocăinței*. Detaliu din il. 143.
146. Andrea Orcagna. Retablu din biserica Santa Maria Novella, Florența. 1357.
147. Andrea Orcagna. *Triumful Morții*. Fragment de frescă din biserica Santa Croce, Florența (c. 1350).
148. Nardo di Cione. *Raiul*. Frescă din biserica Santa Maria Novella, Florența.
149. Giovanni del Biondo. *Sf. Ecaterina din Alexandria cu donatori* (scenele din viața sf. Ecaterina aparțin altui artist). Museo dell'Opera del Duomo, Florența.

Scanned with CamScanner

150. Spinello Aretino. *Scenă din viața sf. Benedict.* Frescă din sacristia San Miniato al Monte, Florența, (c. 1387).
151. Spinello Aretino. *Intrarea lui Frederic Barbarossa în Roma.* Frescă în Palazzo Pubblico, Siena. 1408—1410.
152. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Madona cu sf. Laurențiu și Martin.* Biserica din Terenzano. 1402.
153. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Madonna.* Ermitaj. Leningrad.
154. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Madonna* (detaliu) Ermitaj. Leningrad.
155. Lorenzo di Niccolò Gerini. *Pruncul Isus* (detaliu din *Madonna*) Ermitaj. Leningrad.
156. Starnina. *Ispitirea sf. Anton și ruga sa.* Frescă din capela Castellani, biserica Santa Croce, Florența, (c. 1385).
157. Starnina. *Tebaida.* Uffizi. Florența.
158. Agnolo Gaddi. *Aflarea crucii.* Frescă din biserica Santa Croce, Florența, (c. 1380).
159. Agnolo Gaddi. *Sf. Elena cu însoțitoarele ei.* Fragment din fresca *Legenda adevăratei cruci.* Santa Croce, Florența. (c. 1380).
160. Agnolo Gaddi. *Răstignirea.* Uffizi, Florența, (c. 1390).
161. Lorenzo Monaco. *Buna Vestire și patru figuri de sfinți.* Poliptic, Accaremia, Florența. (1406—1410).
162. Lorenzo Monaco. *Incoronarea Mariei.* Tablou de altar. Uffizi. Florența, 1413.
163. Lorenzo Monaco. *Fuga în Egipt.* Muzeul Lindenau. Altenburg.
164. Lorenzo Monaco. *Călătoria celor trei crai.* Desen. Cabinetul de stampe din Berlin, (c. 1420).
165. Rossello di Jacopo Franchi. *Madona cu îngeri și sfinți.* Muzeul de artă A. S. Pușkin, Moscova.
166. Giovanni dal Ponte. *Dante și Petrarca.* Fogg. Art Museum Cambridge (SUA).
167. Parri Spinelli. *Madonna della Misericordia.* Pinacoteca din Arezzo. 1437.
168. Francesco Traini. *Triumful lui Toma d'Aquino.* Biserica Santa Caterina, Pisa, (c. 1345).
169. Școala pisană. *Scene din viața sf. Dominic.* Seminarul din Pisa.
170. Școala pisană. *Scene din viața sf. Dominic.* Seminarul din Pisa.
171. Școala din Rimini. *Madonna.* Colecția O.H. Kahn, New York.
172. Vitale da Bologna. Poliptic din biserica San Salvatore, Bologna. 1353.
173. Simone dei Crocifissi. *Madona cu îngeri și adoratori.* Pinacoteca din Bologna.

Scanned with CamScanner

174. Şcoala bologneză. *Triumful Morţii.* Frescă din Camposanto, Pisa, (c. 1360).
175. Şcoala bologneză. *Figura Morţii.* Detaliu din il. 174.
176. Şcoala bologneză. *Cerşetori şi schilozi.* Fragment din il. 174.
177. Şcoala bologneză. *Cavaleri şi doamne distrîndu-se.* Fragment din il. 174.
178. Şcoala bologneză. *Călăreţi.* Fragment din il. 174.
179. Şcoala bologneză. *Judecata de apoi.* Frescă din Camposanto. Pisa. C. 1360.
180. Şcoala bologneză. *Iadul.* Frescă din Camposanto. Pisa, (c. 1360).
181. Şcoala bologneză. *Anahoreţii.* Frescă din Camposanto. Pisa, (c. 1360).
182. Tommaso da Modena. *Părintele Ioan de Saxonia.* Frescă din mînăstirea San Niccolò. Treviso. 1352.
183. Tommaso da Modena. *Cardinalul Hugo din Provenţa.* Frescă din mînăstirea San Niccolò. Treviso. 1352.
184. Tommaso da Modena. *Cardinalul Nicolai din Rouen.* Frescă din mînăstirea San Niccolò. Treviso. 1352.
185. Tommaso da Modena. *Papa Benedict XI.* Fresca din mînăstirea San Niccolò. Treviso. 1352.
186. Tommaso da Modena. *Părintele Giovanni da Schio.* Frescă din mînăstirea San Niccolò. Treviso. 1352.
187. Tommaso da Modena. *Albert cel Mare.* Frescă din mînăstirea San Niccolò. Treviso. 1352.
188. Tommaso da Modena. *Sf. Ieronim.* Frescă din mînăstirea San Niccolò. Treviso. Anii '50—'60 ai sec. XIV.
189. Altichiero. *Visul lui Ramiro. Consiliul lui Ramiro.* Frescă din capela San Felice, Camposanto, Padova.
190. Altichiero. *Lupta de sub zidurile cetăţii Clavijo.* Frescă din capela San Felice, în Camposanto, Padova.
191. Altichiaro. *Ostaşii împărţind hainele lui Cristos.* Fragment din *Răstignirea.* Frescă din capela San Felice, Camposanto, Padova. 1379.
192. Avanzo. *Miracolul sf. Lucia cu taurii.* Frescă din capela San Giorgio, Padova, (c. 1377—1379).
193. Avanzo. *Trei scene din martiriul Sf. Lucia.* Frescă din capela San Giorgio, Padova, (c. 1377—1379).
194. Avanzo. *Înmormîntarea sf. Lucia.* Frescă din capela San Giorgio, Padova, (c. 1377—1379).
195. Avanzo. *Cap de bărbat.* Detaliu din *Înmormîntarea sf. Lucia.* Frescă din capela San Giorgio din Padova. C. 1377—1379.

Scanned with CamScanner

196. Avanzo. *Sf. Gheorghe bea otrava.* Frescă din capela San Giorgio, Padova. C. 1377—1379.
197. Jacopo da Verona. *Adormirea Maicii Domnului.* Frescă din biserica San Michele, Padova. 1398.
198. Maestro Paolo Veneziano. *Madonna cu îngeri, sfinți și soții Dandolo.* Lunetă din camera mortuară a dogelui Francesco Dandolo. Frescă din Biserica Santa Maria della Salute. Veneția. 1339.
199. Lorenzo Veneziano. *Buna Vestire.* Partea centrală a unui triptic. Accademia, Veneția. 1371.
200. Niccolò da Pietro. *Madonna.* Accademia, Veneția. 1394.
201. Guariento. *Madonna.* Fragment de frescă din capela din Palazzo del Capitano del Popolo. Pinacoteca din Padova.
202. Giusto di Menabuoi. *Cristos, Maica Domnului, sfinți și îngeri.* Frescă din cupola Baptisteriului, Padova. 1376.
203. Giusto de Menabuoi. *Scene din viața lui Cristos.* Frescă din Baptisteriu, Padova. 1376.
204. Giusto de Menabuoi. *Cristos în fața preotului.* Fragment de frescă din Baptisteriu, Padova. 1376.
205. Giovanni da Milano. *Izgonirea lui Ioachim din templu.* Frescă din cupola Rinuccini, din biserica Santa Croce, Florența. 1365.
206. Giovanni da Milano. *Nașterea Maicii Domnului.* Frescă din capela Rinuccini, biserica Santa Croce, Florența. 1365.
207. Giovanni da Milano. *Ospăț din casa lui Simon Fariseul.* Frescă din capela Rinuccini, biserica Santa Croce, Florența. 1365.
208. Giovanni da Milano. *Madona cu donatori.* Metropolitan Museum, New York. Anii '60 ai sec. XIV.
209. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație la romanul cavaleresc „Guiron le Courtois". Biblioteca națională din Paris.
210. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație la romanul cavaleresc „Guiron le Courtois". Biblioteca națională, Paris.
211. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație la romanul cavaleresc „Guiron le Courtois". Biblioteca națională, Paris.
212. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație la romanul cavaleresc „Guiron le Courtois". Biblioteca națională, Paris.
213. Giovannino de 'Grassi. *Studii de animale.* Biblioteca municipală, Bergamo.
214. Giovannino de 'Grassi. *Studii de animale.* Biblioteca municipală, Bergamo.
215. Giovannino de 'Grassi. *Studii de animale.* Biblioteca municipală, Bergamo.

Scanned with CamScanner

216. Giovannino de 'Grassi. *Studii de animale.* Biblioteca municipală, Bergamo.
217. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. *Spanacul,* Ilustrație din Tratatul de igienă, Muzeul din Viena.
218. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație din Tratatul de igienă de la Viena.
219. Maestru lombard de la sf. sec. XIV. Ilustrație din Tratatul de igienă de la Viena.
220. Franco și Filippolo de Veris. *Judecata de apoi.* Fragment de frescă din Santa Maria de Ghirli. Campione. 1400.
221. Michelino da Besozzo. *Logodna sf. Ecaterina. Accademia, Siena.*
222. Școala lui Filippolo de Veris. *Madona cu adorator și cu sf. Anton.* Biserica San Francesco, Lodi, (c. 1420).

INDICE DE NUME

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

CUPRINS

originile renaşterii italiene – trecento



Autor al unor prestigioase lucrări apărute şi în limba română (**Teofan Grecul şi şcoala sa,** 1974; **Vechi maeştri europeni,** 1977; **Istoria picturii bizantine,** 1980), reputatul istoric de artă sovietic Viktor Lazarev (1897–1976) şi-a sintetizat temeinicele studii consacrate problemelor complexe ale artei renascentiste în **Originile renaşterii italiene,** monumentală lucrare în trei părţi (tipărite, în original, în 1956, 1959 şi – postum – în 1979). Volumele de faţă, consacrate artei din **Trecento,** continuă **Protorenaşterea,** apărută în traducerea românească în 1983, trilogia urmînd a se încheia cu **Quattrocento,** volum închinat Renaşterii timpurii.

Vol. I şi II lei 41

Scanned with CamScanner